

المعهد الأدبي في التفكيك

هيدجر، بلانشو، دريدا

تأليف: تيموثي كلارك
ترجمة وتقديم: حسام نايل
مراجعة: محمد بريري

هذا الكتاب تحقيق دقيق مرهف فى وسائل القُرب من فكرة "الأدب" والنصوص الأدبية على طريقة دريدا وأسلافه المعبرين. وفيه الاسترسال إلى ضرورة تحويل مسار العلاقة بين القارئ والنص الأدبى. ولَسوف يرينا هذا الاسترسال الكثير من المضمرات الفلسفية العاملة - من وراء - فى الدرس الأدبى وقراءة النصوص، والمتحركة فى العلاقة بين القارئ والنص.

من ثم، يُعلمنا كلارك أن اسم "دريدا" وتسمية "التفكيك" يجلوان الاتصال والرفد القوى الشديد بين أنحاء الفكر الأوروبى وفلسفته وأدبه ونقده؛ يعلمنا أن الأدب ونقده يفتتحان الانفتاح الذى يُسائل فكرة الحدود التى لا تزال التقاليد الأكاديمية فى العالم العربى تعكف على تثبيتها بين العلوم الإنسانية - وعلى الأخص بين الفلسفة بما هى طريقة فى التفكير مسئلة والدرس الأدبى - فيما يشبه إغلاق النوافذ والأبواب، لا لشيء سوى السدور فى الغى وحماية الأوثان أو مُقدِّرات غافلة.

ويمثّل كتاب كلارك الذى هو تحقيق لطيف فى أصول فكرة الأدب وممارسته عند دريدا الوجه الآخر المتمم لمقدمة سيفاك الشارحة التى وضعتها حين ترجمت كتاب فى علم أنساق الكتابة من أصله الفرنسى إلى الإنجليزية، والتى حَقَّقَتْ فيها أصول التفكيك أو منابعه الفلسفية عند أسلاف دريدا من الفلاسفة المعبرين. وبترجمتى الحالية يكتمل جناح التفكيك - الفلسفى والأدبى - حتى يتمكن المولع بدريدا من التحليق فى أجوائه بقدر من الخفة.

(المترجم)

المعتمد الأدبي في التفكيك

هيدجر، بلانشو، دريدا

المركز القومي للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1931
- المعتمد الأدبي في التفكيك: هيدجر، بلانشو، درينا
- تيموثي كلارك
- حسام نايل
- محمد بريري
- الطبعة الأولى 2011

هذه ترجمة كتاب:

DERRIDA, HEIDEGGER, BLANCHOT:

Sources of Derrida's Notion & Practice of Literature

By: Timothy Clark

Copyright © 1992 by Cambridge University Press

Arabic Translation © 2011, National Center for Translation

Published in arrangement with the Syndicate of the Press of the

University of Cambridge, England

All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة
شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس:
٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

المعتمد الأدبي فى التفكيك

هيدجر، بلانشو، دريدا

تأليف: تيموثى كلارك

ترجمة وتقديم: حسام نايل

مراجعة: محمد بريرى



2011

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشؤون الفنية

كلارك، تيموثي
المعتمد الأدبي في التفكير: هيدجر، بلانشو، دريدا/ تأليف:
تيموثي كلارك، ترجمة وتقديم: حسام نزيل، مراجعة: محمد بريري؛
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١١
٣٤٨ ص، ٢٤ سم
١ - الرجال - تراجم
(أ) نزيل، حسام (مترجم ومقدم)
(ب) بريري، محمد (مراجع)
٢ - العنوان
٩٢٠،٧١

رقم الإيداع: ٥٧٣٤ / ٢٠١١
الترقيم الدولي: 6 - 547 - 704 - 977 - 978 - I.S.B.N
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

7	تقدمة على طريقة أخرى: من وراء الترجمة.....
37	مقدمة المؤلف.....
67	الفصل الأول: تجاوز علم الجمال: الشعر عند هيدجر.....
137	الفصل الثانى: بلانشو: الفضاء الأدبى.....
197	الفصل الثالث: دريدا وما هو أدبى.....
261	الفصل الرابع: حدث التوقيع: "علم" الشأن الفريد؟.....
311	حاشية: مسئوليات.....
327	قائمة المصادر التى اعتمد عليها المؤلف فى كتابه.....
331	ثبت المفردات والتعابير المهمة فى الكتاب.....

تقدمة على طريقة أخرى

من وراء الترجمة^(*)

قد يبدو هذا العمل الذى يتتبع فيه كلارك أصول فكرة الأدب عند دريدا وممارسته له عملاً غير مستساغ؛ نظراً لأن هذه الأصول أو المنابع تتبنى على مفترضات فلسفية ضمنية تكاد تكون مستغربة. ولعل سبب استغرابها راجع إلى تصورات سائدة حاکمة عن كُنه الإنسان وكُنه الحياة أولاً، ثم إلى تصورات سائدة- مستمدة من السابقة مترتبة عليها- عن كُنه علاقة القارئ بالعمل الأدبى فى سياق تصور تقليدى متواتر عن كُنه الأدب عموماً. لذا، أثرت هذه التقدمة- بين يدي الترجمة- عرضَ طريقة فى تفكيرك الثنائية الميتافيزيقية التى تُعارضُ بين الحياة والموت، والتى جعلت منهما ضدين لا يجتمعان، يرتفع أحدهما لوجود الآخر. لعل أثناء هذا العرض ينجلي بعض كُنه الإنسان، كما قد ينجلي أيضاً أن طريقة التفكير التى تُعارضُ بين الحياة والموت ليست بالطريقة العادلة، لا ولا هى بالمنصفة. وبهذا الانجلاء، عسى ينكشف طغيان وبهتان افتراء الإنسان حين تركز حول ذاته قائساً علاقته بجنسه وبغير جنسه لو توسعنا فى القول، ثم لو ضيقناه بحدود الكتاب الحالى لانكشف الظلم الذى به حكم علاقته بالعمل الأدبى فاتخذة سخرية. ولعل هذا

(*) هذه "التقدمة" التى أضعها قبل الدخول إلى مطالعة ترجمة كتاب كلارك تحاول- بطريقتها فى الوجود- استشكال "وظيفة المقدمة" بالمعنى السائر المتعارف عليه بين المترجمين والأكاديميين من ذوى الاختصاص؛ مستأنساً فى ذلك بالاستشكال التفكيرى الذى عرضه دريدا بخصوص "مقدمات" هيجل من ناحية، كما استأنستُ أيضاً بالمقدمة التى وضعها سيغال عند ترجمتها كتاب فى علم أنماط الكتابة من الفرنسية إلى الإنجليزية، ألا وإن مقدمتها ليصعب إدراجها ضمن الوظائف المعتادة التى تقوم بها المقدمات المنذورة للأعمال المترجمة.

العَرَضُ يخدم- من وراء- المناقشةَ التفصيلية العويصة التي يقدمها كلارك عن التمثيل representation والمحاكاة mimesis؛ ألا وإنها المناقشة التي يقوم عليها موقع الأدب وممارسته في استراتيجية التفكير عند الفيلسوف دريدا.

(١)

إيعاز بكنه الحياة

يأتى خبر الموت دوماً وكأنه يأتى لأول مرة؛ فنكره ونأبى تصديقه. لماذا؟ لأن الموت فى كل مرة يأتى فيها يأتى مبتكراً يتنكر غاية التنكر. على غير انتظار أو توقع. بلا علامة أو شارة سوى علامته وشارته الفريدة غير المعروفة المجهولة دوماً. وحين ننهياً لأدنى تعرّف عليه يكون قد جاء ومعه كل الصمت. ألا وتلك غاية تنكره وأعلامها. الموت فريد فى كل مرة. هَشٌّ ودِيعٌ كضمة حبيب وقت السحر أو ضحكة طفل فى الأصل. ما الموت؟!

النسيان والغبابة

لا أحد يعرف الموت. أليس كذلك؟ لأن معرفته تقتضى تجربته شخصياً، وما من أحد منا جرّبه شخصياً. تجربة الموت بشكل شخصى ليست شيئاً البتة؛ لأنه لا قدرة لأحد إطلاقاً على الحديث عنها. مَنْ يموت لا يحدثنا عن تجربة موته، حتى النبى محمد ﷺ لم يتحدث عن هذه التجربة واكتفى بقول "إن للموت سكرات" (١). لذا، يرتبط الموت- من هذا الوجه- باستحالة الكلام وامتناعه. ألا وإنهما استحالة وامتناع مطلقان.

ومن وجه آخر، ليس الموت الشخصى شيئاً؛ فالموت الحقُّ هو موت قريب لا يُعوَّضُ أو حبيب غالٍ أو صديق عزيز. تجربة الموت الحقَّة هي موت الآخر. تجربة الموت هي سماع خبر الموت أو رؤيته يحدث أمامنا لشخص آخر. هذا هو - على التحقيق - الموت الذى نُجربُه. وهذا الذى نعرفه أو نعانيه أو نُجربُه يجلب معه مراسم الحداد التى نقيمها فور ظهور الموت من بعد تحفُّيه. وأثناء الحداد يتلمس الإنسان (العاقل!) - بممارسة الحداد - كل سبيل متاح أمامه حتى ينسى الموت ويواريه. إذ لا بد من نسيان الموت ومواراته حتى تستقيم الحياة. لأن من هو على دُكرٍ دائم من الموت لا يستطيع أن يُقيم حياة. كلا، ولا يسير فيها.

لكننا ونحن ننسى الموت ينتاب نسياننا إياه قدرٌ من الغباوة، فلا يعرف نسيان الموت كيف ينسى الموت. وإذا بالمنسى يعود من جديد متكرراً غاية التكرار فريداً بينهم فى الدروب لا يعرف محلاً أو مستقراً.

موقع الحياة بين النبی الخاتم والفيلسوف دریدا

يتواتر عند كثير من المتصوفة المسلمين فى العصر الوسيط القول المحمدى: "الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا"^(٢). فما موقع الحياة من خلال هذا التحقيق العربى (ألا وإنه لتَحقيقٌ موصولٌ بتحقيقاتٍ مصرية قديمة أبعد زمناً)؟ يتوسع الشيخ الأكبر شارحاً القول المحمدى على النحو الآتى:

وكل ناطق ينطق بحسب علمه وما كان عليه ونسى حاله فى البرزخ ويتخيل أن ذلك الذى كان فيه منام كما تخيله المستيقظ وقد كان حين مات وانتقل إلى البرزخ كان كالمستيقظ هناك، وأن الحياة الدنيا كانت له كالنمام، وفى الآخرة يعتقد فى أمر الدنيا والبرزخ أنه منام فى منام، وأن اليقظة الصحيحة هى

التي هو عليها في الدار الآخرة، وهو في ذلك الحال يقول: إن الإنسان في الدنيا كان في منام، ثم انتقل بالموت إلى البرزخ فكان في ذلك بمنزلة من يرى في المنام أنه استيقظ من النوم، ثم بعد ذلك في النشأة الآخرة هي اليقظة التي لا نوم فيها ولا نوم بعدها لأهل السعادة...^(٣).

الحياة نوم طويل، والموت إفاقة ويقظة، الموت انتباه وبَصَرٌ حَدِيدٌ. ومن عجب أن دريدا يُرجعُ صدى القول المُحمّدى ترجيعاً جزئياً؛ فالميتافيزيقا عند دريدا هي هذا النوم، ولا يدرك النائمون أنهم ينغمسون في النوم. أما التفكيك فهو "اليقظة" من النوم، التفكيك "هزة" توقف المفكر من سباته الدوجماتيقي على أقل تقدير، أو من سباته المتمركز لوغوسياً. يقول دريدا في خاتمة كتابه *في علم أنساق الكتابة* *Of Grammatology* عبارات قالها روسو من قبل:

وسيقال إنّي أنا أيضاً أحلم. نعم أترف بذلك؛ ولكني أفعل ما عجز عنه الآخرون؛ فأقدم أحلامي على أنها أحلام، وأترك القارئ يبحث فيها عن أيّ شيء قد ينفع الناس
الصالحين^(٤).

وإن كان هذا الكلام يأتي في سياق تفكيك الميتافيزيقا بما هو فعل "اليقظة" الدريدي والهيئة من السبات فإنه يتصادى مع خاتمة كتاب دريدا *التشتيت* *Dissemination* حيث يُعين الموت الإنسان الميت على الوصول إلى لحظة تحوّل، في سياق استعارة غريبة يستعيرها دريدا في طوره الأول:

حتى نبدأ في الفهم، "من الضروري إذن العودة إلى كل مواضع الدائرة، من أجل تجربة شبكتها الخفية والظاهرة على السواء، وفي اللحظة نفسها الاضطلاع بعبء تنشيط الذاكرة

التي ستغدو عندئذ شبيهة بإنسان ميت قد وصل إلى لحظة التحول...»^(٩).

النوم ثم التحوُّل عن النوم إلى الانتباه واليقظة من أجل تجربة الباطن والظاهر على حد سواء، أيُّ التحوُّل عن هذه الحياة إلى حياة أخرى، هذا التحوُّل لا يمكنه أن يحدث دون الموت، هذا التحوُّل مستحيل دون الموت. وهذا التحوُّل الذي يكون فيه الموتُ علةً وشرطاً- في آنٍ معاً- هو التجربة التي تُعيننا على أن نبدأ في الفهم: فهم البُهتان الجَبَّار الذي تتطوى عليه ثنائيات الميتافيزيقا لو التزمنا بسياق الخاتمة الدريدية الحرفي، وأيضاً فهم كُنْه الحياة على حقها لو توسعنا في الخاتمة الدريدية ووصلناها بالقول المحمدي. ثم ألم يكن الطيف الذي هو هيئة الموتى في الحياة سبيل إنارة جديدة في بعض أعمال دريدا؟! إن أطراف الموتى التي تأتيها من وراء حجاب الموت تُعين على فهم جديد، وقد تومئ إلى دروب جديدة على قدر من تأنيهِ، وكأن بداية الفهم- أو الفهم من جديد- على علاقة ركيكة بأطراف الموتى.

نعود مرة أخرى حتى نعاين كيف يُحدِّد الاختلاف المرجئي *differance* (بحرف الـ *a*) كُنْه الحياة في القول المحمدي: حين تكون الحياة نومًا طويلًا لن تعود الحياة حضورًا ولا غيابًا، لا ولن تعود إيجابًا ولا سلبًا؛ لأن النوم لا هو حضور، كلا ولا هو بالغياب، لا هو إيجاب لا ولا هو سلب. الحياة منزلة بين منزلتين. وهي إذ تكون منزلة بين منزلتين تغدو حجابًا كاشفًا. حين تكون الحياة نومًا والموت انتباهًا ويقظة تغدو الحياة اختلافًا مرجئيًا.

"الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا": هذا معناه أيضًا- لو حققناه- أن الموت بصيرٌ حديد^(١٠). غير أنه لا بد- في الوقت نفسه- من الالتفات إلى أن هذا القول ليس بخبرٍ عن الموت، وإنما هو إيعاز بكنْه الحياة من خلال الموت. لا يمكن فهم الحياة حق الفهم إلا تحت عين الموت الساهرة لا تغفو؛ أيُّ على مرأى من الآخرة المطلقة

التي هي الموت والتي ما عادت متعالية، لا ولا هي بالمتخارجه. وكأنى حين أقول أنا لا أوفيهما حقها إلا من خلال سلبها الأقصى: موتها المتداخل فيها. فلا تتشكل الأنا، كلا ولا يتحدد كنهها حق التحدد، سوى بملاقاة آخرها النافى لها نفياً أقصى، وليس إلا هي نفسها. فما ثمة إلا رباط مزدوج مُستَغْرَبٌ في كنه الحياة الحقيقي لا الشبيهى؛ حتى تصير حياة لائقة بإنسان قد وهبه الحسُّ بالموت بصراً حديداً. أو فلنشرح على طريقة رفقى بدوى فى حواريته القابض على السوط:

قال: يولد الموت بميلاد الإنسان، يكبر معه، ويموت الإنسان بموت الموت./ قلت: أفصح./ فنظر إلى آسفاً وقال:
كما تلازم الروح الجسد، يلزم الموت الحياة، فهما مترامنان
ومتماكانان فى الوقت والمكان الواحد^(٧).

إن الحياة حتى تكون حياة لا بد أن تتحول فى كل لحظة عن رتابتها العليلية وعن النوم؛ وبخاصة أن الموت هو ما نعانقه عناق الحبيب ولا ندرى. وفى هذا التحول - أو التحويل - تداخل غريب بين الحياة والموت يرمى إلى ضرورة المماهة بينهما، فى كل وقت وأن. فما علينا سوى إفساح محلٍّ للموت فى محله الأصلي. ذلكم هو التمتع بالبصر الحديد على إطلاق الزمان. ألا وإن الحياة المفهومة على هذا النحو ليعسر العسر الشديد الوفاء بها، ويكاد الوفاء بها يكون مستحيلاً لأنه وفاء الموت وللموت الذى يشكل كنه الإنسان على الحقيقة. يقول الجاحظ: قالت الفلاسفة: لا يستكمل الإنسان حد الإنسانية إلا بالموت لأن حد الإنسانية إنه [كذا] حى ناطق ميت^(٨). ولو أخذنا فى الحسبان الشرح السابق الذى قدمه الشيخ الأكبر ابن عربى لتأكد - على الفور وبلا تباطؤ - أن الحياة إن لم تكن هى الاختلاف المرجئ ذاته عند دريدا، فهى - على الأقل - مُزَجَّةٌ فى سلسلة من الاختلافات المرجئة إدراجاً يبدو أنه لا رجعة فيه.

الحياة تُلْمِية كُتْمِية الأحلام والكوابيس التي تستر النائم في نومه؛ فتجعله يغفل عن كونه نائماً، وتعطيه في هذه الغفلة حق امتلاك الحقيقة والحضور. ألا وإنه الحق الذي بمقتضاه نتكلم عن المعنى بيقين، ونفصل بين حياة وموت. أما حين يستحكم الحسُّ بالموت في الحياة فلسوف يتغير موقفنا من الحياة ويعود بصراً حديثاً حتى ندرك الموقف الحقيقي. عندئذٍ، يبدأ التنازل عن حق الامتلاك. تبدأ الهجرة ويبدأ الهجران. فمن هو الشخص الذي تتقطع رغبته في الامتلاك؟

يقول النبي الخاتم: "كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل"^(١). وأداة التشبيه هنا- في حقيقة أمرها- هيئة الاستحالة وشارتيا اللانحة؛ فالإنسان لا يقدر سوى على كُنه شبيهي لا حقيقي. هذا الغريب المشار إليه لا يمتلك شيئاً ويحيط به كل شيء فلا يستعقل، لا ولا يستملك. فما كل شيء؟ الوجود ولا أحد. ولما وقع بتحقيق هيدجر أن الوجود هو ما ينسحب متراجعا في فعل إظهار الموجود^(٢) تحقّق أن غرابة الغريب أو عابر السبيل ما كانت سوى لأن الموجودية الحقّة هي علاقة تمالك متبادل بين الموجود والوجود أو انتماء متبادل بينهما. وفي تمام هذه العلاقة تأدية إلى "الغريب". هذا من وجه.

ومن وجه آخر، تتقطع رغبة عابر السبيل في الامتلاك؛ لأنه على سفر دائم وترحال مستمر لا يعرف محلاً ولا مستقراً؛ فأشبه الموتّ النائم في الدروب فريذاً لا يعرف هو الآخر محلاً، كلا ولا يستقر؛ غير أن كليهما على السواء يتركبان بصمة أو فلنقل توقيعا يتأرجح بلا صاحب يحالُ إليه. فالسفر والترحال الدائم لا يناسبهما الامتلاك. لأن الامتلاك حملٌ بأباه طبع عابر السبيل الذي من شرطه الخفة. الغريب أو عابر السبيل لا يحمل سوى الموت. لأن الموت خفيف تتناسب خفته مع طبع عابر السبيل. هو أيضاً من يُدرك كُنه الحياة الحقيقي لا الشبيهي. يقول عابر السبيل أو الغريب: إن الموت خفيف أعذب من نسمة في الهاجرة، وأحلى من ضمة حبيب وقت السحر، وقد أعددت له محلاً في محلّه. ويقول أيضاً:

إن هشاشة الموت كِهشاشة الحياة، يتعادلان، فلا يزيد أحدهما على الآخر، ويتداخلان تداخلاً عزيزاً على ذى بصر كليل. ألا وإنَّ هذه الهشاشة التى عليها عابر السبيل لموصولة الوصال الألف بكُنْه الإنسان الحقَّ على حد هيدجر^(١).

إن عابر السبيل - لو حققنا حاله - هو الوحيد تقريباً الذى يقدر على ممارسة التفكير فى نفسه وفى غيره؛ فيُعزَى بمجرد وجوده قِيمَ الحضور والحقيقة والامتلاك، وإنها القيم المتمركزة لوغوسياً فى أعراف الاجتماع البشرى المنظم والحياة المستقرة بين الناس. عدم الامتلاك انتباهٌ ويقظةٌ. والامتلاك نومٌ وغفلةٌ: امتلاك الحقيقة والحضور وكل ما ينطوى عليه التمرکز اللوغوسى من قيم تتراتب تراتباً تعسفياً. الامتلاك أحلامٌ وكوابيس.

لعله عبر هذه الإضاءة المتبادلة بين القول المحمدى والفيلسوف دريدا نفهم طرفاً من غرابة الكتاب بين أيدينا. وعلى رأس هذه الغرابة منطلق دريدا وأسلافه المعتبرين هيدجر وبلانشو فى تعاملهم مع "الأدب" والنص الأدبى. إذ حقيقٌ على القارئ أن يكون غريباً لا يملك شيئاً فلا يستعقل النص، كلا ولا يستملكه. عليه أن يستجيب لمخامرة النص ومسامرته، وأحياناً عنف اللعب. ألا وهى استجابة ترعى أنس الانتماء المتبادل بينهما، وتتعيد الموانسة بالسير عليها.

يتحرك دريدا على أرض هيدجر، فيسائل - عبر ممارسته التفكيرية - ويستريب - بشئى سبل الريبة - فى العلاقة المتعارف عليها بين القارئ والنص. ينصت دريدا إلى النص حتى يقول كلامه، مثلما حاول هيدجر الإنصات إلى سؤال الوجود كى يقول كلامه، وكما أنصت النبى الخاتم - من قبل - الإنصات الأتم الأكمل إلى الآخريّة المطلقة الغريبة على كل غرابة فى الوجود كى نقول كلامها. ويقتضى هذا الإنصات وضعيَّة الغريب لا يستعقل لا ولا يستملك، أو عابر السبيل. يقتضى الهجرة والهجران. الإنصات - على حد هولاء الثلاثة - تواضع وسير.

والسهر انتباه ويقظة وبَصْرٌ حَدِيدٌ. فليست علاقة دريدا مع العمل الأدبي غفوة من غفوات العدمية في أوروبا.

الكُنْه الحَقُّ والمَحَلُّ الأَصْلُ

هل الموت لحظة تَحَوُّلٍ من وضع إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى تختلف عن الأولى اختلافاً كلياً؟! أم هو رجوع إلى محلٍّ أصلى غاب عن النظر؟ قد يسعفنا الشيخ الأكبر بإجابة عن هذا السؤال، وإن كانت استعارية غير حرفية:

... كما يدرك الإنسان صورته في المرآة يعلم قطعاً أنه أدرك صورته بوجه، ويعلم قطعاً أنه ما أدرك صورته بوجه لما يرى فيها من الدقة إذا كان جرم المرآة صغيراً ويعلم أن صورته أكبر من التي رأى بما لا يتقارب. وإذا كان جرم المرآة كبيراً فيرى صورته في غاية الكبر ويقطع أن صورته أصغر مما رأى ولا يتدبر أن ينكر أنه رأى صورته، ويعلم أنه ليس في المرآة صورته ولا هي بينه وبين المرآة، ولا هو انعكاس شعاع البصرة إلى الصورة المرئية فيها من خارج سواء كانت صورته أو غيرها، إذ لو كان كذلك لأدرك الصورة على قدرها وما هي عليه.

... مع علمه أنه رأى صورته بلا شك فليس بصادق ولا كاذب في قوله أنه رأى صورته [و] ما رأى صورته، فما تلك الصورة المرئية وأين محلها وما شأها؟ فهي منفية ثابتة موجودة معدومة معلومة مجهولة، ... إلى... أن تقول: هل لهذا ماهية أو لا ماهية له؟ [فـ] لا تلحقه بالعدم الخض وقد أدرك البصر شيئاً ما، ولا بالوجود الخض وقد علمت أنه ما ثم شيء ولا بالإمكان

المحض، وإلى مثل هذه الحقيقة يصير الإنسان في نومه وبعد موته،

... ويرى الموت كبشاً أملح...^(١٢) (الإمالة من عندي).

أليس يمكننا القول بأن حياة الإنسان في كُنْهِها الشبهي مرآة أخذت الناظر إليها عن محله الأصلي فيها وعن كُنْهِه الحق؛ فما طالع في حياته إلا صورة انشغل بها متنبهاً عن موقفه الحقيقي بلا مرآة؟! الموقف الحقيقي بلا مرآة معناه الحس بالموت في الحياة وإدراك التداخل اللطيف بينهما. ووحده عابر السبيل لا تأخذ الصورة في المرآة عن معاينة الموقف الحقيقي. وأما عدم إدراكه فعارِضٌ يَعرِضُ وطارئٌ لعلّة ضلال عجيب عن تداخل أصيل بينهما؛ ألا وإنها لعلّة تُضِلُّ عن الكيش الأملح في الحياة أو الكيش الأملح بما هو الحياة. ذلكم أنس الحياة.

الموت رقيق يطلب الرقة ويتحنّن. ثم أوليست تلك هي الإشاشة الرائعة التي زاد فيها هيدجر وأعاد حين تحدث عن كُنْهِ الإنسان الحقيقي لا الشبهي؟! لعبة الاسترسال إلى الموت. وأطراف لعبة على الصراط: لعبة الاختلاف المرجى. انقلاب أقصى في كُنْهِ الحياة.

هذا الكُنْهِ المستغرب المستألف قد أبان عنه محفوظ في عمله ليالي ألف ليلة الإبانة الأروع؛ فجلاه عبر شخصية تاجر المزايدات والتحف يظهر ويتلاشى ببريق ساطع مغوّ. ثم ألم يفتتح عمله بقول إن: "الوجود أغمض ما في الوجود"^(١٣). حيث يأخذ النص على عاتقه حتى النهاية شرح هذا القول شرحاً أبان وأظهر فاستعصى، وحقّ له الاستعصاء أثناء البيان عينه. وبهذه الحركة الغريبة يرجّع العمل صدق القول نفسه في كل لحظة من لحظاته حتى غدا العمل نفسه نموذجاً فراكتيالياً يتمدد فيه القول ويتشعب^(١٤). الإنسان بريق خاطف وومضة ساطعة في فسحة اللاتناهي، لا ملاء لها. فلَكَأَنَّهُ الغريب أو عابر السبيل.

أطياف الموتى واختلاف الحياة المرجى

أليس حين يخلو النيل يصير ليلاً أبعد من الليل؟ وقد غدا الحبيب قريبا في بعده؟ ذلكم الطيف. طيف الميت على الأخص وعودته الشبحية.

القرب من خلال البعد: تعبير يشيع عند بلانشو ودريدا- وهيدجر من قبل- أثناء الحديث عن كنه العلاقة بالآخر أو بأخرية الآخر. وحتى نجسوه بنحو قريب من استخدامه عندهم فلتخيل طيف حبيب قد عاد من الموت ملحاحا يابى النسيان. عاد يخامر ويسامر. كيف نصف هذه العلاقة إن لم تكن علاقة قرب من خلال البعد؟! ثم أوليست شدة قربه هذه سوى بعده البعيد؟ ولا بنفسك هذا البعد البعيد- وتلك هي الغرابة الشديدة التي تكل المخيلة عن متابعتها- عن أن يكون قريبا قريبا. ثم أولا يحدث أن هذا القريب البعيد كان قبل موته على حال من شدة القرب بعد معيا ونأى؟! ألا وإنها للحال التي فترت معيا العاطفة. فتحقق بعد موته أن قربه الشديد قبل موته كان يفتقر العاطفة ويجذبها. ثم ها هو ذا بعد أن مات عاد طيفا من خيال يشعل الهوى ويزيد. ثم أوليس الحبيب هو ما نلقاه حق اللقاء حين موته، فإذا به يشيح مبتعدا متواريا وقد علت زرقه الموت الصافية المنيرة يتغزل الغزل الأرهف؟ فحقيق أن الحبيب يغادرنا لحظة التفاتنا إليه وأن الموت يزيد من شدة الهوى. ثم أوليست تجربة الموت تجربة انتباه وبقظة ونصر حديد وهجرة أوثان؟ ألا وإنها لتجربة حق الهوى*.

(*) لم يكن يتأتى لي كتابة هذه الفقرة والمضامين الافتتاحيين قبلها لولا تجربة حداد أعيشها على أحرى. وثمة ظن أكاديمي رائج بأن العمل الفكري لا يصح فيه الدفع بأمور شخصية أو ذاتية!! ويحكم هذا الظن إلى مملكة العزل، وقد غاب عنه لطيفة ألا وهي أن العقل ليس عقلا إلا انطرقا من العاطفة والهوى؛ فيستجده منبها يستحيل إلى غير شرط الإنسان. ولولا ذا ما كان فن أو أدب ولا نقد أدب!! وما كل تفكير ولا فلسفة، كلا وما كان دين من قبل. والأعظم أنه ما كان إنسان. وانتهاز هذه الفرصة لدعوة القارئ إلى تأمل الأدب، البرهانى والانتقالات المنطقية التي تحكم هذه المقدمة من أولها إلى آخرها، ثم مناسبتها لكتاب كلارك الذي يتناول فيه ثلاثة من كبار مفكرى أوروبا يعرفون ما العقل وما الهوى، ويعرفون كيف من خلال الهوى يحققون أعلى أشكال البرهان العقلى وأمتعها.

إن المستشف من هذا الإيضاح الوجيز الذي اهتدى بعلاقة الأحياء بالموتى أن القُرب لا يرى قُرباً إلا من خلال البُعد، كما يُستشف أيضاً أن عاطفة كالحب والهوى لا تتأجج إلا في سياق علاقة تتشكل إن لم يكن على نحو هذا التشكل فقريب منه. وعلى هذا، يمكن قياس شأن العلاقة بالآخر في عمومها؛ الأمر الذي ينطوي على تأدية إلى ما هو أقوم وأعظم. ألا وإنه لا قيام لكلمة أنا إلا في تعالقيها بآخر. فما ثمة أنا سلفاً ثم تدخل في علاقة مع آخر. فلا قيام لـ أنا، كلا ولا يتحدد كُنْها إلا أثناء علاقتها بآخر، وفي علاقتها بالآخر. ولقد جلا هيدجر هذه الوضعية الجلاء الأتم حين قال إن الإنسان ما كان ذاتاً معزولة، وإنما هو كائن يوجد خارج ذاته. ووجوده وجود خارج ذاته يسمح له بأن يؤوب إليها ويثوب، يسمح له بأن يقيم إلى جانب ذاته عائداً إليها؛ فالتعالى شرط إمكان أن يكون المرء ذاته. وتعني كلمة التعالى - هنا- التخرج والتجاوز والاختراق والنفوذ والعبور؛ بمعنى أن الإنسان يعلو على ما يُسمَّى ذاته فيعبر إلى الكائن غيره من جنسه أو من غير جنسه، والأعظم من ذا أن بقدرته التجاوز والعلو إلى كينونة الكائن^(١٥). فتَحَقَّق أن الذاتية والهوية لا قيام لها إلا بهذا التخرج المتعالى وفيه. فما عاد الشأن في الهوية إلا التوزع والتخارج لا الانزواء، كلا ولا التطابق. آلت الهوية إلى أن قُربها الشديد من نفسها لا يرى حقَّ الرؤية إلا بابتعادها وترحالها في الدروب غريبة عليها. كما تحقَّق أن المَحَلَّ الوجودي - الذي به يُعْتَبَرُ الإنسان حقَّ الاعتبار - هو مَحَلُّ قُرب من خلال بُعْدٍ؛ الأمر الذي من شأنه القول بأن الوجود الإنساني مُركَّبٌ على الاختلاف المرجئ. ذلكم هو الأمر الأقوم الأعظم. وقد بات من المستحيل مع هذا التركيب الإشارة إلى الهوية إلا عبر اختلاف وُبُعد أو مباحدة، وشقاق أحياناً.

تقودنا هذه العلاقة الغريبة بالآخر إلى قضية بدئية في قراءة العمل الأدبي تتعرض دوماً للإغضاء والمكابرة؛ ألا وهي كُنْه العلاقة بين القارئ والعمل، فهي أيضاً - إن حققنا حالها - علاقة قُرب من خلال البُعد. ويضع هذا الاستبصار

التفكيكيّ الجديد- المهتدى من وراء هيدجر - مسألة المنهجية بحدودها التملكية المتعارف عليها في مأزق يكاد يصيب الأسس الفلسفية التي ترتكن إليها بالشلل. وتلك قضية سيعمل كلارك على بيانها حين يناقش مفاهيم التمثيل والمحاكاة بمعانيها السائرة المتولدة عن تصور الذات والنزعة الإنسانية في الفكر الأوربي الحديث.

(٢)

رجل السبانخ: الحداد والإيقاد العدمي

شاع وصف النسق الفلسفي الهيدجري بأنه نسق يُحيى - بطريقة بدئية - نزعة التصوف الوثني إحياء يكاد دريدا يستثمره - على طريقته التفكيكية - الاستثمار الأسوأ، هذا من جهة^(١٦). ثم من جهة أخرى، شاع جدل متعلق بقضية التداخل التكويني بين الفلسفة والأدب عند هيدجر ومن بعده دريدا. والحق أن هذا النوع من المناقشات حول التسمية والتصنيف في حدودهما الأكاديمية الضيقة يحجب حديثاً آخر يتعلق بمسار الروحانية والأزمة التي آل إليها الإنسان في الفكر الأوربي. فقد حدث أنه بينما يجهد هيدجر، ثم دريدا بعده، من أجل الخروج من هذه الأزمة وقع كلاهما في قبضة الميتافيزيقا بكل تمركزاتها اللوغوسية وبخاصة مركزية المكان: أوربا.

فيما يشبه استكمال النبوءة النيتشوية المعروفة عن الإنسان المتفوق أو الأعلى، ألمح دريدا - في طوره الأخير - إلى أن أوربا هي المكان الوحيد المؤهل عالمياً في المستقبل لسن تشريعات جديدة، وقانون دولي جديد، وعدل دولي جديد. وترجع هذه الحاجة الماسة إلى تشريع جديد إلى أن الإنسان نفسه ومحل ظهور الإنسان سوف يتغيران التغير الأتم الأكمل بسبب اطراد العلم والتقنية. وإنه لتغير

نن يسعفه التشريع الحالى، ولا القانون الحالى، كلا ولا العدل الحالى^(١٧). وحين يجعل دريدا من أوروبا المحل الأرفع القادم أشبه سلفه هيدجر حين فكر فى أمر الكينونة وبذوها الجديد فقال إن اقتناعى الراسخ، هو أنه بدءاً من محل العالم- ومن هذا المحل وحده- الذى نشأ عنه العالم الحديث يمكن تهيئة منعطف نحو الكينونة، ولا يمكن لهذا المنعطف أن يتحقق بتبنى مذهب البوذية أو مذهب الزن أو أية تجارب أخرى كان منشؤها فى الشرق. يحتاج الانعطاف بالفكر إلى مساعدة التراث الأوروبى وتملك هذا التراث والاستئثار به من جديد. فمن شأن الفكر ألا ينعطف إلا بالفكر الذى يغرف من منبعه نفسه ويؤول إلى مصيره ذاته^(١٨).

والحاصل أن دريدا- بهذا الاستكمال التكهنى- يخلف وعْد التفكيك، فيرجو أملاً ميتافيزيقياً مستقبلياً يدعم المركزية الأوربية- الحالية- بوصف أوروبا ملجأ الإنسان وملاذه الأخير. ولا تأخذ هذه النبوءة فى حسابها أبداً التوقعات (العلمية!!) التى أنتجت أوروبا نفسها عن إمكان زوالها المستقبلى بسبب تهديدات التغير المناخى، كلا ولا تأخذ فى حسابها تهديد إمكان حرب إلكترونية عالمية لا تبقى ولا تترك. هذا الزوال المرتقب ليس لأوروبا وحدها وإنما لكل القارات تقريباً، ثم إمكان نشوء حياة بشرية جديدة قائمة على نوع من العلم التقنى الفائق، قد عالجت راحة صبرى موسى السيد من حقل السبانخ: رواية عن المستقبل^(١٩).

رجل السبانخ اعترض فلسفى من داخل الأدب على المآل التكهنى عند الفيلسوف دريدا: يقول لا وبضائع قولها بمضاعفة نعم- على طريقة دريدا الأخرى- من خلال الأدب. يرد رجل السبانخ أيضاً على ختام رائعة نجيب محفوظ أولاد حارتنا: يرد على عرفة^(٢٠).

وما ثمة تدابر بين العلم والتقنية من ناحية والروحانية أو الوجود على حد هيدجر: نظراً لأن النسيان بما هو العنصر المقوم فى الإنسان التقنى نقطة فصل ووصل بينيما: النسيان محل الاختلاف المرجئ بما هو المحل الجامع المفرق.

فإن كان هيدجر رأى استغراق الموجود في موجوديته نذيرَ عدمية مسرفة فقد رأى في هذا الإسراف العدمي وحده تهيئةَ نجاة؛ رأى فيه البشارةَ بقرُب مجيء الوجود وإشراق نوره. وما فعل رجل السبائخ سوى إزالة الحجاب عن عدمية أسرفت على نفسها بعد أن اكتملت، وهو إذ يكشف سترَها هيئاً مقدّم الوجود بصفائه المنير أو الإله. يردُّ رجل السبائخ الردَّ المزدوج بإشارة واحدة: على دريدا وعلى محفوظ في آن. أو هو مألٌ منطقيٌّ لبشارة دريدا ومحفوظ - كلٌّ في سياقه الخاص - غير أنه المأل الذي يرجع إلى هيدجر ويسلط عليه ضوءاً باهرًا^(٢١). يرد رجل السبائخ الرد المبين المعجز معترضاً على البشارة بالعدمية الكبرى. فبعض الأدب وإن كان يتعمى عن رؤية السبل - لعلَّه نوع ضلال مرجعي عجيب قارٌّ فيه قد أشار إليه دى مان^(٢٢) - فثمة بعضه قادر على استيلاد بصيرة من قلب العمى. يقول رجل السبائخ:

نحن البشر نمر الآن بوضع شبيه بإنسان ما قبل التاريخ،
عندما فتح عينيه منذ أكثر من خمسة آلاف سنة على دنيا جديدة
تماماً..

ولقد تعودنا على دراسة الماضي، لنلقى الضوء على
الحاضر.. ولكنني الآن أقلب لكم مرآة الزمن، مقتنعاً بأن صورة
واضحة للمستقبل يمكن أيضاً أن تمّد حاضركم بعديد من
البصائر التي لا غنى عنها..^(٢٣)

أثناء حديثه عن العلم والتقنية ونسيان سؤال الوجود ومصير السؤال، قال هيدجر عبارة ملتبسة؛ قال إنه 'لن ينقذنا سوى إله'^(٢٤). ولقد تفوّه بهذه العبارة المثيرة قبل أن يموت بوقت قليل؛ فأشار - مستخفياً! - إلى ما يذنو من ندم أوربى على قتل الآلهة: الإله التوراتي، وعلى الأخص المسيحي. وبطبيعة الحال، سيقول

دريدا إن شبح هذا الإله لا زال يطوف في طرقات أوروبا وشعابها، يتلبس أنساق الفكر والفلسفة على هيئة روح مُعَذِّبَة.

يعلن رجل السباتخ الحداث- من وراء- على موت الإله. وفي هذا الحداد، إخبار لا ريب فيه بعصر تمام العدمية واكتمال أفول الإنسان. تبدأ العدمية بالقتل والاستغناء، ويبدأ الإعلان عن تمامها وإسرافها بتذكر واقعة القتل والاستغناء. ألا وإن هذا لمعناه أيضا أن عرفة يبدأ القتل ثم الحداد وأن رجل السباتخ يُتِمُّه على وجه أرفع. غير أنه الإتمام الذي من شأنه تهيئة القدرة على معاينة العدمية في اكتمالها المسرف، ثم بدء لمح مقدّم إله أو تهيئة مجيئه.

يعترض رجل السباتخ- ضمنا- على تصور الطبيعة بوصفها الشيء الكمّي الممتد الذي وضعه ديكارت. يعترض على الفيزيائية المادية التي ألحقت الإنسان- من بعد- بهذا التصور فصار إلى التقنية بما هي محلّ الزاهن. يعترض على الإعجاز الذي قد صار يقينا الآن بأن الحياة معاصرة وحساب ومكان وزمان وحركة وقياس. يعترض على "أوروبا جديدة" يُشَرُّ بها دريدا. يعترض رجل السباتخ على المال التقني الفائق الذي ستصير إليه الحياة، والذي مهدت له- من قبل- رؤية فيزيائية مادية تقوم على العدّ والاستقصاء الرياضي أو الاستعقال. يعترض على عقلنة الحياة واستعقالها. ولا عجب في قُرب الاستعقال من الاعتقال. الإنسان التقني يعقل الحياة ويحبسها في الحدود الضيقة ضيق عين الكاميرا لا تعرف سوى الجهة الواحدة أو أخدود محصور. لا يعرف الإنسان التقني عطاء الموت الذي هو- في التحقيق- عطاء الحياة. لا يعرف العطاء دون حساب. وبلا حساب. لأن الموت لا حساب له أو معاصرة. كذلك الحياة. هذا اعتراض هيدجر من قبل ورجل السباتخ من بعد.

في هذا السياق، تضطلع بعض السرديات المعاصرة بمهمة الإنقاذ العدمي، على نحو ما نجد في أعمال منتصر القفاش: مرةً بالبحث عن القصيدة الجامعة

بوصفها الروحانية التي يشدها الإنسان المعاصر - سرديّة السرائر - حين احتلّ الأدب منزلة الدين بعد غياب الإله، ومرةً بجلاء علة فقدان والخسارة المتمثلة في التقنية/الكاميرا - سرديّة أن ترى الآن - وثالثةً بعرض التأدية الأخطر التي أداها فيض الإنتاج التقني وأثره في المجتمعات المعاصرة وبخاصة تلك المجتمعات التي تحولت إلى أسواق توزيع سلعى - سرديّة مسألة وقت^(٢٤).

(٣)

الانتظار في مقام الشهادة: أرجوحة الوقت

ثمة حوارية قصيرة لنجيب محفوظ بعنوان مطاردة ضمن مجموعة الجريمة^(٢٥)، تتكلم - على نحو عجيب - عن علاقة الإنسان بالزمن، نفهم منها ضمناً أن هذه العلاقة علاقة هروب ليس بمقدوره إطلاقاً الهرب. ولو اهتمدنا ببعض عبارات هيدجر وبلانشو الواردة في كتاب كلارك - بين أيدينا - لقننا إنه هروب بلا هروب. كما نفهم منها - ضمناً - أن الحياة مدفوعة دوماً بحسّ الموت: ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها منا، على حد تعبير محفوظ في عمل آخر؛ ألا وإنه القول الذي يتلاعب بمعنى الحياة السائر ويحيله إلى هزء وسخرية^(٢٦).

حين يغدو الهروب بلا هروب نكون وجهاً لوجه أمام كُنه الحياة الحق وقد استعصى؛ الأمر الذي يمكننا من القول بأن الحياة في كُنهها الحقيقي المتصاغر مع الموت مدفوعة أيضاً بالانتظار. فالمحدثون في حوارية محفوظ حين يهربون بلا هروب يقعون في قبضة الحياة بما هي انتظار. غير أنهم يفهمهم التقليدي السائر الذي يُعارضُ الحياة بالموت يقعون رغماً عنهم أسرى انتظار الموت. وما أتعس هذا الانتظار!

لقد أشار بلانشو إلى أن الانتظار حين يكون من أجل شيء، فهذا أقل القليل^(٢٨). الانتظار الحق لا ينتظر شيئاً. وينجلي هذا الانتظار الحق على وجهه الأتم الأكمل من خلال سرديتي رفقى بدوى القابض على الجمر وأرجوحة الوقت^(٢٩). تقف هاتان السرديتان وقفة الشهادة أمام الوجود لا تقدر منه على شيء. أو على الأصح، تنتظران في مقام الشهادة. وهذا الانتظار الذي يشهد ليس غائباً؛ لأنه في حقيقة أمره يشهد على اللاشيء. بمعنى أنه ما دام ليس بقدرتنا الإشارة إلى الوجود وتعيينه حتى نقول إن الانتظار يشهد عليه فهو يشهد على اللاشيء. لماذا؟ لأن الوجود هو ما ينسحب ويزول عند فعل إزالة الحجاب. أو بتعبير آخر: الوجود الذي يُحَقَّقُ إظهار الوجود وبه ينوجد الموجد ينسحب ويتراجع مستترا أثناء هذا الإيجاد عينه. حين يشهد الانتظار على الوجود وهو ينسحب متراجعا مستترا فهو لا يشهد على شيء. وعلى هذا، حين لا ينتظر الانتظار شيئاً نكون في أرجوحة الوقت: تكرر الاهتزاز ومعاودته أو التذبذب. مسافة بلا مسافة: كثر الزمان. كيف يحدث هذا؟

يروى النبي الخاتم قول الله الآتي: "يَسُبُّ بنو آدم الدهرَ وأنا الدهر بيدي الليل والنهار"^(٣٠) فيتأوله رفقى بدوى التأول البعيد بُعْداً يجعله قريباً. يقول بدوى:

كان الوقت في خزانة، والخزانة في كوكب أرضي، يدور
ولو لم يُدره أحد، وأنا في الوقت لم تمسنى حركة، وشعري
الأبيض على رأسي تاج، وعلى قلبي كفن.

أدفع بما أوتيت من قوة خزانة الوقت، فتلقيني في
اللاوقت^(٣١).

ما هذا "اللاوقت" المشار إليه؟! إنه الدهر أو الله أو الوجود. إنه الأمر الأعز الأكرم الذي لا يُحاط به ولا نقدر منه على شيء. فلو تكلمنا على حد الشيخ الأكبر

لقلنا إنه العماء أيضاً، ولو تكلمنا بكلمة الفرنسي بلانشو لقلنا إنه الخواء^(٣٢). والعماء أو الخواء أو الدهر أو "اللاوقت" لا يحاط به. وما تأذى بدوى هذه التأدية إلا عبر الكتابة والتصوير. يقول بلانشو إن الكتابة هي "البقاء على اتصال عبر اللغة وفي اللغة بمحيط المطلق؛ حيث يغدو الشيء صورة... تشير إلى ما لا هيئة له أو شكل، لا إلى هيئة مخصوصة. إذ بدلاً من أن تكون الصورة شكلاً مستمداً من الغياب يحضر هذا الغياب في الصورة حضوراً لا هيئة له أو شكل". فلصورة الأدبية بعد أن كنا نفهمها في انبلاغة التقليدية والحديثة على السواء فيما يدعم مركزية الحضور واللوغوس صارت فصلاً لحقيقة هذا التمرکز فأتت به مأتى الادعاء الكاذب لا يقدر على شيء. ويفتح هذا الفهم الجديد لمجازات السرد الصورة الأدبية على الإيهام أو الخواء أو العماء: "على ما يوجد حين لا يوجد العالم، حين لم يكن العالم موجوداً بعد"، على حد قول بلانشو^(٣٣). ولا يقدر الفهم المتمركز حول الحضور على مجاوبة صورة أدبية تخرج من قلب الخواء لتقف أمام الخواء: اللاوقت.

ودفع الوقت على هذا النحو من القوة إنما هو - في حقيقة أمره - تدافع داخلي صامت يبعد سردية "الوقت" عن أن تكون صراعاً على طريقة الأسطورة اليونانية. لأن دفع "الوقت" الذي فيه إفضاء إلى "اللاوقت" ليس دفعا على الحقيقة، وإنما هو انتظار. ألم يقل له في سردية "خشوع"، أثناء حوار مع الحروف: "لا لهب ولا نار.. أنت واقف في الانتظار"^(٣٤). والحق أن هذه السردية عجيبة في إنشائها لأنها لا تجعله وحده الواقف في الانتظار بل القارئ أيضاً. لأن الحروف لا تجتمع إلى بعضها فيتشكل الاسم. الاسم مكون لا يباح به. لا يعرفه القارئ ولا يقدر. وفي الانتظار الذي لا ينتظر شيئاً مهاد تفكيكي يخرج نظرية العلامة والمعنى على السواء. يقول بدوى في سردية انتلاف:

أيها المساء الحزين، واقف تحت عباتك، أتبتل بغبشك،
ومبتهج برحيل نهار خنون. إعطني يدك نتساند، لعل الليل
يطوينا في عباءة السكون، هذا بيتك أيها المساء نم، لقد مد لي
الليل شعره كي أتسلقه وأصعد، أشاهد الشمس في مستقرها،
أتقلب ذات اليمين وذات اليسار، على سرر منسوجة من
خيوطها الذهبية... (٣٥).

لا يتحدث السرد - هنا - عن تدابر بين الظلمة والضوء أو أطراف متضادة، وإنما
عن بذو جديد لا تعود فيه الشمس نوراً هادياً، بل نوراً مظلماً لا يهدى يقف على
قمة الليل. الشمس في هذه السردية، وكذلك الليل والمساء، ليست هي الشمس أو
الليل أو المساء خارج السرد. هذا الائتلاف العجيب بين الليل والشمس والمساء
الحزين الذي أعلن عن أفول النهار وتامم الأفول يعلن أيضاً عن أفول المعنى
وزوانه، فما من معنى خارج علاقات التشكيل، لا ولا عاد المعنى مرتبطاً بضوء
النهار أو الشمس، كلا ولا الحقيقة. والأكثر من ذا وذاك أن علاقات التشكيل بحكم
طبيعتها تقوم بتأجيل المعنى فتضعنا مرة أخرى في مقام انتظار لا ينتظر شيئاً.
يو اصل بدوى في سرديته قائلاً:

حين نفضى ولى كل وجهه عني، فزعقت بأعلى صوتي:
أنا المعنى مجرداً.. انظروني.. فاصطفت العيون صفاً صفاً،
وجحظت من محاجرها، فما رأت إلا هيولى تسيح، لا شيء
سوى هيولى (٣٦). (الإمالة من عندي).

وما هذا "الهيولى" سوى "اللاوقت"؛ فَتَحَقَّقَ مرة أخرى أن السرد مقيم في مقام
انتظار لا ينتظر شيئاً، يتبتل ملتحقاً عباءة السكون.

والأكثر من هذا أن السرد عند رفقى بدوى لا يكتفى بأن يكون انتظاراً لا ينتظر شيئاً، فيتعدى إلى القارئ، ويفرض نفسه عليه، فيضطره إلى الإقامة فى الانتظار ملازماً السرد لا يقدر منه على شيء - كما هو حاصل عند مطالعة سرديات من قبيل: القابض على الجمر، القابض على الثلج، القابض على السوط، القابض على الكلمة^(٣٧) - فلا يقدر على شرح أو تفسير أو تأويل أو حتى تفكيك. ويجد عدم القدرة هذا تعليله فى السرد نفسه:

قال: يحزننى أنى أفقت، لكنك تبغى الشرح، والشرح يحتاج إلى تفسير، والتفسير يحتاج إلى تبرير، والتبرير فى البديهي مباحكة، والمباحكة مغالطة، والمغالطة مناقضة اليقين، ومناقضة اليقين بذاءة تجعلك واقفاً عند الحال الذى أنت عليه...^(٣٨).

فما هذا اليقين الذى يتكلم عنه السرد؟: الحياة المركبة مع الموت على الاختلاف المرجئ. إذ يواصل القابض على السوط ضارباً مثلاً على هذا اليقين الغريب على البرهان الفلسفى قائلاً: "يولد الموت بميلاد الإنسان، يكبر معه، ويموت الإنسان بموت الموت"^(٣٩). إن السرد حين يكون هو التفكيك ذاته لا يقدر المُفَكِّكُ منه على شيء سوى الإنصات إليه وملازمته وعدم تعديه. فما ثمة إلا تبادل الشيادة فى مقام الانتظار.

وثمة الأمر الأعظم؛ ألا وهو أن سرديّة "الوقت" تتمدد وتتشعب فى عمل رفقى بدوى اللاحق أرجوحة الوقت فيغدو السرد فيه نموذجاً فراكٲيلياً عجيباً يدعونا إلى سرد يكاد يُعْشَى بصر الناظر إليه من شدة نوره. والأعجب أن الأرجوحة هى مطلب رجل السباتخ من جهة أنه أراد استشراف الموجود الإنسانى المتعين - أو الدازين بكلمة هيدجر - فى لقائه مع الزمان لا يهرب منه، حيث يغدو السرد فى أرجوحة بدوى صلاة وتضرعاً من نوع جديد إلى الله بحسبانه "الدهر"، وعلى شرط هذا الحسبان وحده. ألا وإن هذا لمعناه أن السرد قائم فى كل آن منه يصلنى فى

محراب انتظار لا ينتظر شيئاً؛ إذ حين ننتظر شاهدين على أنفسنا وعلى آخريتنا المطلقة التي ما عادت أخرية، لا ننتظر في حقيقة أمرنا شيئاً. غير أن رفقى بدوى يعلمنا أن انتظاره الذي لا ينتظر شيئاً يمدد الانتظار إلى "بصر حديد"، وهو ما عجزت عنه حوارية نجيب محفوظ سائلة الذكر، وتطلع إليه رجل السباخ.

النصوص تتنازى ويعلق بعضها ببعض: فإذا كان عرفة قد افتتح نبوة جديدة أتمها صبرى موسى فى رائعته السيد من حقل السباخ على وجه أكمل، وهو إذ يُنمّيها يُخلخلها، فإن رفقى بدوى فى سردياته يزيل الحجاب عن الوجه المتألم الذى يبرّر رجل السباخ. تلك النصوص يُداول بعضها بعضاً، ويفاوض بعضها بعضاً. وتتعاكس. ثم، أوليس حقيقة أن "معرفة المعروف أدنى درجات المعرفة" (٤٠)؟

(٤)

هذا الكتاب: على طريقة أخرى

لقد حاولت الفقرات السابقة فى مجملها تحقيق نوع من خلخلة مفاهيم الذات والذاتية والنزعة الإنسانية اهتداءً باستشكال هيدجر وتقويضه لها باتجاه أفق آخر وطريقة أخرى. والحق أن استشكالات هيدجر الفلسفية أرضية تقبل عليها وتذبر عنها إقبالاً وإدباراً تزامنياً عجيباً فى لطافته استراتيجية التفكير عند دريدا، وعلى الأخص ما يتعلق منها بما هو أدبى. فعسى فائدة مرجوة تكون تحققت. وعسى يحدث انتباه إلى أن الكتاب بين أيدينا ليس بشيراً بعمية ما تغلب على الظن. هذا الكتاب تحقيق دقيق مرهف فى وسائل القرب من فكرة "الأدب" والنصوص الأدبية على طريقة دريدا وأسلافه المعبرين. وفيه الإبانة أيضاً عن ضرورة تحويل مسار العلاقة بين القارئ والنص الأدبى. ويتطلب الوقوف على هذه الإبانة وقوفاً على نشأة الذات والنزعة الذاتية فى موطنها وجلاء مسيرتها حتى زمن دريدا. لذا،

لا يرضى هذا الكتاب بأقل من اقتضاء تهيئة فلسفية تلم بأفكار ديكارت وهيكل ونيته، بغية التعرف إلى الطريقة التي تم بها- عند ديكارت- تدشين الذات- بما هي محل حديث جامع- ونزعة الذاتية في أوربا، ثم إعلائها بأعلى ما كانه الإعلاء عبر مسيرة الروح عند هيكل الذي دفع الذات الحداثية إلى حالة من يقين الرضا بين الفكر والواقع، ثم مطارق الحديد التي فتت بها نيته هذا الرضا الهيجلي السادر في غيّه؛ فما كان منه- بعد- إلا أن دفع الذات- عبر عمى ميتافيزيقى فريد- إلى أرقى مراقبها؛ ألا وإن أرقاها لهُو الإنسان الأعلى أو المتفوق وإرادة القوة، وفي النهاية مسك الختام هيدجر الذي استشكل تعاريف الإنسان والذات والنزعة الإنسانية وإرادة القوة وإرادة المعرفة على نحو ما استقرت في الفكر الأوربي الحديث. وعلى أرض هيدجر يتحرك دريدا الحركة اليقظة الساهرة لا تغفو.

ولسوف يرينا تحقيق هذا الاقتضاء الكثير من المضمورات الفلسفية العاملة- من وراء- في الدرس الأدبي وقراءة النصوص، حتى ننتهيًا للصعق التفكيكي الذي يقوم به دريدا مهنيًا بأسلاف معتبرين؛ يصعق مضمورات متمركزة لوغوسيًا تتحكم في العلاقة بين القارئ والنص. ولأجل الوفاء بهذا الاقتضاء- التقيّل على كتاب واحد!- يمكن الاكتفاء بمطالعة أعمال الفيلسوف العربي المدقق محمد الشيخ؛ أغنى روائعه العربية الفاتنة في الشرح الفلسفي البصير الحاذق الناقد: *فلسفة الحداثة في فكر هيكل*، *نقد الحداثة في فكر نيته*، *نقد الحداثة في فكر هيدجر*، الصادرة جميعها عن الشبكة العربية للأبحاث والنشر في طبعة أولى عام ٢٠٠٨. وأخص من هذه الثلاثية الفاتنة كتابه الأسر عن الفيلسوف العظيم هيدجر. وإن لم تكن غاية من وراء ترجمتي كتاب كلارك سوى مطالعة هذه الأعمال الفلسفية أو العمل المنذور لفلسفة هيدجر بصير وأناة فنعم الغاية ولكان السعي مشكوراً.

من ثم، يُعلمنا الكتاب- بين أيدينا- أن اسم دريدا وتسمية التفكيك يجلسان الاتصال والرغد القوي الشديد بين أنحاء الفكر الأوربي وفلسفته وأدبه ونقده؛ يعلمنا أن الأدب ونقده يفتحان الانفتاح الذي يُسائل فكرة الحدود التي لا زالت التقاليد الأكاديمية في العالم العربي تعكف على تثبيتها بين العلوم الإنسانية، وعلى الأخص بين الفلسفة والدرس الأدبي، فيما يشبه إغلاق النوافذ والأبواب، لا لشيء سوى السدور في الغي وحماية الأوثان أو مقدرات غافلة. ثم، أوليس الذي هو كل على مولاه أينما يوجهه لا يأت بشيء تملو عليه بهيمة عجماء؟

يقول دريدا: إن هذا يتفكك

يختم كلارك كتابه فيما يشبه الطيّة الخاطفة تطوى هيدجر ودريدا: طيّة إيمان عاجز (والكلمتان لكلارك) عاكف على نفسه ينتظر مقمّم إله- لا ريب أنه سيكون على غير ما عيّدته أوربا من قبل!- ينقذ علاقة الموجود بالوجود. وفي هذا عجب عجيب. ثم يلمّخ دريدا إلى أن هذا اللامعهود غير المعروف هو المستحيل بعينه والاستحالة نفسها، ويقول إنه لحنم علينا تهيئة أنفسنا لحدث هذا المستحيل ولقائه اللقاء غير المتوقع. فإن تحقّق- على تحقيق دريدا- أن معلم التفكيك الأول هو الأدب لحق إثارة هذا السؤال: ألا تمضي أعمال إدوار الخراط ونجيب محفوظ نحو هذا المستحيل بحركة مزدوجة ولعبة أدبية عجيبة، من أجل تهيئة مجيء المستحيل ذاته؟ على شرط أن نضع في الحسبان باستمرار أن هاته الأعمال، وهي تجلو أزمة الروحانية العربية المعاصرة، وتجهّد بما في وسعها من طاقة أدبية لاستشراف حلها، تسائل في كل لحظة منها ما تستشرفه، وتستريب بشتى سبل الريبة، سواء على قصد منها أو بلا قصد. ثم، أوليس حقيقة أن النصوص الأدبية العظيمة تُعاكس كل ما يخطر على البال- بال النص نفسه وبال قارئه- بالمعنى

الرسمى وانعامى لكلمة المعاكسة: معنى المغايرة والقلب ومعنى المغازلة فى أن
معا؟!

وبعد، لا بد من الإشارة إلى أن الكتاب الحالى الذى هو تحقيق لطيف فى
أصول فكرة الأدب وممارسته عند دريدا يُمثلُ الوجه الآخر المتمم لمقدمة سبيفاك
الشارحة التى وضعتها حين ترجمتُ كتاب *فى علم أنساق الكتابة* من أصله
الفرنسى إلى الإنجليزية، والتى حققتُ فيها أصول التفكير أو منابعه الفلسفية عند
أسلاف دريدا من الفلاسفة المعبرين. وقد كنتُ نشرتُ ترجمتى لها ضمن كتاب
صور دريدا الصادر عن المشروع القومى للترجمة عام ٢٠٠٢^(٤١). وبالترجمة
الحالية يكتمل جناح التفكير - الفلسفى والأدبى - حتى يتمكن المولع بدريدا من
التحليق فى أجوائه بقدر من الخفة. والحق أنه نولا تلمذتى على جابر عصفور ما
تمكنت من معرفة سبيفاك أولاً وما اهتديت إلى كلارك ثانياً، ولو وقف الفضل عند
هذا الحد وما وقف فكفى به. هذا التعليم الأكاديمى المسئول (المارق المسئول!)
خلخلتُ لتقاليد أكاديمية بالية، وافتضاضٌ يدرك أن الأدب العظيم يتداخل فى الفلسفة
يلجها الولوج الأتم وأن الفلسفة تتداخل فى الأدب، وأن المسافة المصطنعة بينهما
تتلاعب بحدود الأدب والفلسفة على السواء، أو أن المسافة بينهما - لو استعرنا كلمة
دريدا - مهبل *hymen* يدعو إلى أنس اللقاء.

وفى النهاية، أتوجه بالشكر والتقدير إلى طارق النعمان لتأكيدده بعض فهمى
مصطلحية ليوتار الواردة فى هذا الكتاب وإيضاحها بطريقة مثمرة، وإلى سامى
سليمان لِعَوته فى ترجمة المفردات الألمانية الخاصة بهيجر وقد ورد عدد منها
دون مقابل إنجليزى، وإلى بشير السباعى ومحمد بربرى على إيضاح بعض
غوامض التركيب الإنجليزى الذى تحرك على أرضية فلسفية بعيدة الغور، وإلى
منتصر القفاش وهانى غازى على ملاحظات أديهاها بخصوص هذه المقدمة أخذت
بكثير منها، ومع ترددهما بإزاء وظيفتها فقد مالا إلى تقبل هذه الوظيفة

غير المعهودة في الوقت الذي رفضنا قاطعاً محمد بريري وسامي سنيان وانتصار شوقي. ثم الله أولاً وأخيراً من وراء القصد فهو نعم الحبيب وعليه التوكل.

مطرفة الحديد

أليس يقال إن قاتس نفسه على غيره خاسر؟ ثم أليس يقال إنه لا قيام لـ أنسا إلا في علاقتها بآخر؟ الحاصل أن مصير عصرنا الراهن وقدره قد آل إلى التناقض بوصفه استراتيجية عمل بعد أن كان العمل الفكري أو الأدبي تقاس سلامته بمدى خلوه من التناقض. والأعظم من هذا أن الأضداد اجتمعت بعد أن كان يُحبل اجتماعها المنطق. ألا وذلك ليو المستحيل... ومصيرنا.

حسام فتحى نايل

الهرم، منشأة البكارى

٢٠١١/١/١

هوامش المقدمة

- (١) انظر الحديث بتمامه في: صحيح البخاري، باب مرض النبي ووفاته، الحديث رقم ٤٤٤٩ (القاهرة، مكتبة مصر، الطبعة الأولى ٢٠٠٧).
- (٢) أورده الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي في باب معرفة القيامة ومنازلها وكيفية البعث على أنه من كلام الرسول الخاتم محمد، انظر: الفتوحات المكية (بيروت لبنان، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى ١٩٩٨)، الجزء الأول، ص ٣٩٠. ويقول بعض مؤلفي العصور الوسطى إن هذا القول من كلام علي بن أبي طالب لا من كلام النبي الخاتم محمد؛ غير أننا دفعا لأية مشككة تتعلق بتحقيق النسبة سنصفه بـ"القول المحمدي".
- (٣) السابق نفسه.
- (٤) انظر: Ian Almond: *Sufism and Deconstruction, A comparative study of* Derrida and Ibn 'Arabi (Routledge, 2004), p. 113. ألموند عن النسخة الإنجليزية لكتاب *Of Grammatology*. وكتاب ألموند قيد الطبع من ترجمتنا لصالح المركز القومي للترجمة.
- (٥) Jacques Derrida: *Dissemination, translated with an Introduction and Additional notes, by Barbara Johnson* (The University of Chicago Press, 1981), p. 366.
- (٦) يقول الله: لَقَدْ كُنْتَ فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا فَكَتَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ (سورة ق، الآية ٢٢)، ويقع كشف الغطاء بالموت.
- (٧) رفقى بدوى: الفايض على السوط، ضمن مجموعة الفايض على الجمر (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية ٢٢٧، الطبعة الأولى ديسمبر ١٩٩٧)، ص ١١٣.
- (٨) الجاحظ: المحاسن والأضداد (القاهرة، مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية ١٩٩٤)، ص ٢٥٥. وأرى أن الأنسب في هذا الحد استخدام اسم الفاعل "ماتت". وفي كل الأحوال لا يصح هنا معابرة هذا الحد بأصول المنطق أو دفعه بحجج منطقية. من أجل إيضاحات تفصيلية حول تعاريف الإنسان الكلاسيكية والمحدثة، انظر نقود هينجر ليا في كتاب محمد الشيخ: نقد

الحدثاء في فكر هيدجر (بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠٨)، ص ص ٧٩ - ٩١.

(٩) انظر سياق رواية الحديث في: صحيح البخاري، باب الرقاق، الحديث رقم ٦٤١٦ (سبق ذكره).

(١٠) من أجل مزيد من إيضاح هذه الحركة العجيبة، انظر: محمد الشيخ: نقد الحدثاء في فكر هيدجر (سبق ذكره)، ص ص ١٤٤ - ١٦٨. بالإضافة إلى مواضع متفرقة من مقدمة كلارك وفصله الأول عن هيدجر في الكتاب بين أيدينا.

(١١) بخصوص كنه الإنسان على حد هيدجر، انظر: الفصل الثاني والثالث والرابع من كتاب محمد الشيخ: نقد الحدثاء في فكر هيدجر (سبق ذكره).

(١٢) الشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي: الفتوحات المكية، (سبق ذكره) الجزء الأول، ص ص ٣٨٠ - ٣٨١.

(١٣) نجيب محفوظ: ليلي ألف ليلة (القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٢)، ص ٤.

(١٤) بخصوص "الفراكتل" ومعناه واستخدام دريدا له في قراءة النصوص الأدبية، انظر الفصل الرابع من كتاب كلارك بين أيدينا.

(١٥) انظر: محمد الشيخ: نقد الحدثاء في فكر هيدجر (سبق ذكره)، ص ١٠٦.

(١٦) انظر هيرماس: القول الفلسفي للحدثاء، ترجمة فاطمة الجيوشي (دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٥)، مواضع متفرقة من الفصلين السادس والسابع.

(١٧) كان لحوار دريدا الذي أجرته معه صحيفة لوموند عام ٢٠٠٤، وبصفة خاصة الجزء المتعلق بحديثه عن "أوروبا جديدة" أثر كبير في استكناهي معالم هذه النبوءة. وكان من شأن هذا الحوار أيضًا أن أعدت قراءة كتابه المشترك مع إليزابيث رودينسكي على ضوء جديد؛ الأمر الذي أكد لي استكناهي السابق. عن حوار دريدا، انظر الترجمة العربية الرائعة: جاك دريدا: أنا في حالة حرب مع نفسي، حاوره جان بيرنوم، ترجمة أنس الحكيم، مجلة مشارف (حيفا، العدد ٢٦ شتاء ٢٠٠٤)، ص ص ٧ - ٢٠. وأما عن كتاب دريدا المشترك مع رودينسكي، فانظر الترجمة العربية الرائعة: جاك دريدا وإليزابيث رودينسكي: ماذا عن غد، ترجمة سلمان حروفش (دمشق، دار كنعان، الطبعة الأولى ٢٠٠٨).

(١٨) انظر: محمد الشيخ: نقد الحدثاء في فكر هيدجر (سبق ذكره)، ص ص ٦٣٩ - ٦٤٠. وعلينا الانتباه إلى أن تمركز هيدجر ودريدا إرث أنثروبولوجي لم يستطيعا التخلص منه على الرغم من نقودهما الجبارة لعلم الأنثروبولوجيا كما تشكل في العصر الحديث في أوروبا.

وتشبه نزعاً لتفوق الأوربي هذه، نزعاً التفوق العربي والتمركز حول المكان العربي والعرق العربي التي جلا بعض معالمها طارق النعمان أثناء درسه التفكيكي المتميز لمجموعة من الكتب العربية في العصر الوسيط، بهذا الصدد انظر طارق النعمان: *مفاهيم المجاز بين البلاغة والتفكيك* (القاهرة، دار ميريت، الطبعة الأولى ٢٠٠٣)، مواضع متفرقة. (١٩) صبرى موسى: *السيد من حقل السباخ، رواية عن المستقبل* (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ١٩٩٧).

(٢٠) نجيب محفوظ: *أولاد حارتنا* (القاهرة، دار الشروق، الطبعة السابعة النسخة الكاملة أكتوبر ٢٠٠٨). قصدنا بالرد على عرفة تأويلات بعينها يوضع عرفة في سياقها.

(٢١) لا بد أن نضع في الحسبان هاهنا الأصداء البيدجيرية النابعة من استشكل هيدجر غياب سؤال الوجود عن الميتافيزيقا اليونانية الغربية؛ إذ يرى أن هذا الغياب أو النسيان هو دعامة تلك الميتافيزيقا، هذا من جهة. أما من جهة أخرى - ألا وهي الأرهف في نظرها - أن رواية *السيد من حقل السباخ* تستشكل نسيان الإله وغيابه استشكالياً في غاية اللطف، وباستشكلها اللطيف هذا تفصح الحضور الشكلي للإله في العالم العربي الذي ما عاد يفكر في الإله حق التفكير. ومن هذه الجهة وحدها تلتقى رواية *السيد من حقل السباخ* مع رائعة نجيب محفوظ *أولاد حارتنا*. وحقبة الأمر أن العلاقات بين هذين العملين شديدة التعقيد ويحتاج جلاؤها مقاماً آخر. غير أنه لا بد من التنويه بأنه كلما طغت ممارسة الطقوس الدينية واستفحلت غاب الإله وتوارى في النسيان.

(٢٢) انظر بخصوص الضلال المرجعي مقال بول دي مان: *السميولوجيا والبلاغة*، ضمن كتاب *استراتيجيات التفكيك*، تحرير وترجمة وتأليف حسام نايل (الأردن، دار أزمنة، الطبعة الأولى ٢٠٠٩).

(٢٣) صبرى موسى: *السيد من حقل السباخ، رواية عن المستقبل* (سبق ذكره)، ص ١١.

(٢٤) ورد ذكره في خاتمة كتاب كلارك بين أيدينا.

(٢٥) من أجل تحليل مستفيض عن هاته الأعمال الثلاثة، انظر مقال حسام نايل: سؤال

الأرشف، نظرية جهنم وعودة الموتى، ضمن كتاب *استراتيجيات التفكيك* (سبق ذكره).

(٢٦) نجيب محفوظ: *مطاردة*، ضمن مجموعة *الجريمة* (القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٣).

(٢٧) تلاعبت نصوص محفوظ الثلاثة (*الطريق، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل*) فانتقلت تدريجياً من

العدمية الدينية والسياسية إلى العدمية على إطلاقها، وقد وردت العبارة المشار إليها في رواية

الشحاذ. عن العدمية عند محفوظ انظر مقال حسام نايل: *أنوار العدمية*، محفوظ وأرشف

التوحيد، تجربة في القراءة المزدوجة، *دورية نجيب محفوظ* (القاهرة، المجلس الأعلى

للثقافة، العدد ٢ ديسمبر ٢٠٠٩).

(٢٨) يذكره كلارك في الفصل الثاني من الكتاب بين أيدينا.

(٢٩) وقعت بالمصادفة أولاً على المجموعة القصصية الأسرة أرجوحة الوقت (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية ٤٠٠، الطبعة الأولى ٢٠٠٨)، ثم بعدها حصلت من المؤلف رفقي بدوي على مجموعتي صباح الحب الجميل (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية ١٣، يناير ١٩٩١)، والقابض على الجمر (سبق ذكره)، وتبين أنها تشكل ثلاثية سردية فائقة عن الزمن. وسوف أكتفي هنا بإشارات تمهيدية إلى اثنتين من هاته السرديات الثلاث؛ فالحق أنها سرديات شديدة الصعوبة تحتاج إلى درس مستقل، وسوف أتوفر على دراستها لاحقاً من جهة تعالقيها بأعمال محفوظة على مستوى الزمن.

(٣٠) انظر الحديث بتتبعات مختلفة في صحيح البخاري، باب لا تسبوا الدهر، الحديث رقم ٦١٨١ (سبق ذكره). وفي الأحاديث القدسية، الجزء الأول والثاني (القاهرة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الطبعة السادسة عشر ٢٠٠٢)، ص ص ١٠٧-١١٥.

(٣١) السطور التي أتبنتها هي كل سرديّة الوقت، انظر: رفقي بدوي: الوقت، ضمن مجموعة القابض على الجمر (سبق ذكره)، ص ٤٩.

(٣٢) أفدت هذه المقارنة بين الشيخ الأكبر وبلانشو من نهايات الفصل الرابع من كتاب أيان ألmond ثم الفقرة التي خصصها للحديث عن بلانشو في خاتمة الكتاب نفسه، (سبق ذكره).

(٣٣) نقلاً عن: Ian Almond: Sufism and Deconstruction, p. 121

(٣٤) رفقي بدوي: خشوع، ضمن مجموعة القابض على الجمر (سبق ذكره)، ص ٣٥.

(٣٥) رفقي بدوي: انثلاف، ضمن مجموعة القابض على الجمر (سبق ذكره)، ص ٤٠.

(٣٦) السابق نفسه.

(٣٧) تلك عناوين سرديات قصيرة وردت ضمن مجموعة رفقي بدوي القصصية القابض على الجمر (سبق ذكره).

(٣٨) رفقي بدوي: القابض على السوط، ضمن مجموعة القابض على الجمر (سبق ذكره)، ص ص ١١٢-١١٣.

(٣٩) المرجع السابق، ص ١١٣.

(٤٠) رفقي بدوي: القابض على الكلمة، ضمن مجموعة القابض على الجمر (سبق ذكره)، ص ١١٧.

(٤١) ولا زلت على وعدي الذي قطعته في مرة سابقة بإعادة ترجمة مقنمة سيفناك وإصدارها في نشرة جديدة، فعسى يكون الوفاء به قريباً.

مقدمة المؤلف

صار إمكان النظرية- بوجه عام- محل خلاف متكرر؛ مما جعل النظرية الأدبية أو النقدية أكثر من مجرد موضة من الموضوعات السائدة في مجال الدرس الأدبي. ومع ذلك، تظل معظم أعمال النقد الأدبي الحديث والتاريخ الأدبي- وأيضاً العديد من الأعمال التي توصف بأنها "تاريخية جديدة"- ملتزمة التزاماً ضمناً بفرضيات وضعية نتيج- بيسر كبير- وصف الموضوع الأدبي وتصنيفه، وربطه بالعمليات الثقافية العامة، إلخ. وتتعاقل فرضيات التاريخ الأدبي الوضعية هذه عن السؤال الرئيس الآتي: ما نوع الموضوع الذي يكونه النص الأدبي؟

وواقع الحال أن كيفية وجود الأدب أو طريقته في الوجود تتصل- بحد ذاتها- من مبادئ المذهب الوضعي *positivism*. ولا نتخذ من "التفكير" *deconstruction* وسيلة نقول لنا كيف يحدث هذا. فقضية أن النص الأدبي ليس موضوعاً *an object* قضية ناقشها رومان إنجاردن *Roman Ingarden* في كتابه الكلاسيكي *العمل الأدبي The Literary Work of Art* الصادر عام ١٩٣١^(١). وثمة نتيجة مماثلة لما توصل إليه إنجاردن، نجدها في الفصل الثاني عشر من كتاب رينيه ويليك *René Wellek* وأوستن وارين *Austin Warren* *نظرية الأدب Theory of Literature* (١٩٤٩)^(٢). فهذا الفصل الذي كتبه ويليك- ويدين به ديننا كبيراً لإنجاردن- يُفندُ مختلف المسوغات التي يوصف على أساسها النص الأدبي بأنه كيان إمبيريقي أو سيكولوجي. فمن جهة، ليس النص الأدبي شيئاً مصنوعاً بيد الإنسان كالتمثال في فن النحت مثلاً، لا ولا هو صفحة(ة)ات أو كتاب سيكولوجي، كما أنه- من جهة ثانية- ليس أصواتاً واقعية يتلفظ بها المؤلف وهو ينجز نصاً،

لا ولا هو - من جهة ثالثة - تجربة سيكولوجية فى الإنصات إليه أو قراءته، كما أنه ليس - من جهة رابعة - تجربة المؤلف فى إبداعه. كلا، ليس النص الأدبى بشيء من ذلك، لا ولا هو - فى النهاية - يمثل عموم تجارب القراء أو حتى ما ينطوى عليه كل منهم من تجربة مشتركة (ألا وإنها الحد الأدنى المشترك).

ويخلص ويليك إلى أن أى نص عبارة عن مجموعة من "القواعد" تقوم بدور "العلة الكامنة فى التجارب" (ص ١٥٠). غير أن إجابة ويليك عن السؤال أقل جدوى من إقرار الفضاء الفارغ الذى خلفته شتى إخفاقات المدخل الوضعى. وفيما يرى موريس بلانشو Maurice Blanchot، "تتمثل وضعية الفضاء الأدبى الوحيدة فى غرابة مقاربتة؛ فهو لا يوجد، غير أن إلحاحه... لا يمكن التخلص منها"^(٣).

كيفية وجود العمل الأدبى أو طريقته فى الوجود The mode of being of the literary work of art: تعلن هذه العبارة عن سؤال لا يزال يُعالج بشكل مغلوط؛ على الرغم من العناية الكبيرة بالنظرية الأدبية وقضايا كنه التفسير والتأويل. كما تعلن أيضا - ربما بإيجاز أبرع من غيرها - عن موضوع الخلاف فى العديد من نصوص جاك دريدا Jacques Derrida، ألا وهى نصوص لا تزال مركّز عدد من السجلات فى الحقل الأدبى. والحق أن سؤال كيفية وجود "الأدب" يتمتع بهذه الدرجة من القوة فى أعمال دريدا التى يعترض فيها على تصورات الأنطولوجيا والوجود المتعارف عليها؛ إذ يجعل هذا السؤال من كل شأن يقع عليه أمرا محل ريبه وتساؤل. وبمقتضى هذا الارتياب، يغدو فعل الكينونة "is" فى السؤال "ما الذى يكونه الأدب؟" what is literature? أمرا محل نظر.

"ما الذى يكونه الأدب": لا تتدرج هذه العبارة تلقائيا فى السؤال الفلسفى بامتياز: "ما هذا؟" what is؟؛ ذلكم هو الادعاء. مع أنه إذا كان ذلك كذلك، فمن الواضح أن ما يدعوه دريدا "الأدبى" أو الأدب لا يمكن أن يستوعبه - بيسر - ما نقصده عادة من هذا المصطلح، حتى لو جعلناه نقطة بداية؛ إذ لم يعد "الأدب"

مفهومًا بوصفه "ما" يكونه أى نوع معروف. وحين تتساءل الكلمات الثلاث التى يتألف منها السؤال ("what is literature?") تغدو هى نفسها محلّ نظر؛ الأمر الذى يصيب المرء بالعجز تقريبًا.

إن سؤال الوجود الذى أثاره مارتن هيدجر Martin Heidegger يعطى - بمفرده - "ما هو أدبى" قوة تماثل مزاعم "الأدب" التى يدّعيها دريدا. والحق أنه يسود - مؤخرًا - اعتقاد بأن مشروع دريدا يكتنفه الغموض ما لم نضع نصب أعيننا قرّبه، المتسائل باستمرار، من مشروع هيدجر^(٤). غير أن الاحتراس الذى سبق أن ذكرناه بخصوص دريدا، ينطبق أيضًا على هيدجر. فما يدعوه هيدجر شعرًا Dichtung ("Poetising") لا يدخل ضمن ما نفهمه عادة من مصطلح "Poetry" (= شعر) أو "fiction" (= خيال). إن الأدب littérature عند دريدا والشعر Dichtung عند هيدجر يسعيان إلى تجاوز ما يشير إليه هذان المصطلحان على مدى العقود القليلة الماضية. ومع ذلك، يبدأ الدرس الحالى من الفهم الأكثر شيوعًا للكيفية التى يوجد عليها الأدب أو طريقته فى الوجود. ولعل هذه البداية تقدم مدخلًا مناسبًا إلى فهم الأفكار الأشد جذرية عند هيدجر ودريدا.

لماذا صار "الأدب" ميدان جدل خصب خارج الأقسام الأدبية المتخصصة فى الجامعات؟ لا تزال فلسفة العلم - فى العالم الناطق بالإنجليزية - المجال الأبرز فى هذا المدّ الأدبى المتواتر، وبخاصة ما يتعلق منها بالمواقف الكنية والنسبية التى يتبناها فلاسفة مختلفون اختلاف توماس كون Thomas kuhn، وبول فيرابند Paul Feyerabend، وريتشارد رورتى Richard Rorty^(٥). ويُقصدُ بـ "الأدب" - فى هذا السياق - اللغة الخيالية التى تُعلّقُ مؤقتًا دعوى إحالتها إلى أشياء تقع خارجها إحالة مباشرة. وقد صار هذا الفهم مهمًا إلى الدرجة التى تمكّن معها الفكر من تقويض وجهة النظر التمثيلية عن اللغة، ألا وإنها وجهة نظر ترى اللغة وصفًا

للواقع على نحو لا مرأى فيه. وقد نشأ "الأدبي" عن أوجه القصور التي خلّفتها إخفاقات البرامج الوضعية والاختزائية.

يمكن حصر ثنائية النزعة الكنية holism والنزعة النسبية relativism- التي تقضى إلى طمس الفروق بين الحرفى والمجازى، بين الخيالى وغير الخيالى، إلخ- فى المبدأين الرئيسيين الآتين: الأول، مبدأ عدم تحديد المعطيات. ويرى هذا المبدأ- على عكس النزعة الاستقرائية (= محاولة استنباط القوانين العامة من ملاحظة "الوقائع" التي لا تقبل الشك، فحسب)- أن العبارات الوصفية الواضحة، فى بيان "الملاحظة"، عرضة للخطأ شأن النظريات التي تفترضها، لذا لا تشكل قاعدة أمانة تتبنى عليها قوانين ونظريات علمية^(٦). ولعل السبب يكمن فى أن بيانات "الملاحظة" ليست محايدة بل مُشَيِّدة انطلاقاً من نظرية ما؛ فمعنى المفاهيم الأساسية ليس مستمداً من التجربة بل من الإطار النظرى (الموجود سنفاً)، ومن خلاله وحده تغدو ملاحظة أى شىء منفصل أو متمايز ممكنة. وعلى أساس هذه الرؤية، لا ينطوى الحس المشترك Common Sense واللغة العادية على أى امتياز؛ فيما يشكلان- إذا جاز التعبير- نسفاً نظرياً غير دقيق وغير محدد، لا يمثل صورة جازمة عن "الأشياء كما توجد".

ولأن المرء لم يعد قادراً على القول بأن المعنى مستمد بأكمله من الملاحظة، فلعله من الواضح أن عدداً من النظريات يمكنها أن "تشرح"- على قدم المساواة- المعطيات نفسها، وهى نظريات قد تتعارض فيما بينها. إذ من الممكن إعادة تفسير نتائج الملاحظة، بل وربما من الممكن إعدادها على نحو يدعم وجهة نظر ما، تتعارض- فى الأصل- مع هذه النتائج" (فيرابند)^(٧). وما دام الأمر كذلك، يبدو أن الملاحظة لم تعد سبيلاً إلى قاعدة أمانة تفصل على أساسها بين تفسيرين من تفسيرات ظاهرة ما. وعليه، يغدو من المشكوك فيه وجود لغة تمثيلية صادقة. ومن ثم، تنطوى النظريات على طابع "أدبي" لا ريب فيه. إن "اللغة الشارحة" أمر مستحيل.

أما انمبدأ الثانى من مبادئ ثنائية الكنية والنسبية السائدة فيتمثل فى أن كُنه المعنى علائقى. فما من فرض علمى، أو معطى، له معنى فى حد ذاته؛ إذ يتحدد معناه بالنسبة إلى مجموع النظرية حيث "يستند معنى كل مصطلح نستخدمه إلى السياق النظرى الذى يوجد فيه" (فيرابند)^(٨). وعلى سبيل المثال، لا تحمل كلمة "قوة" force- فى نظرية ما- المعنى نفسه الذى لها فى نظرية أخرى، لو توخينا الدقة. لذا، يبدو أنه لا يوجد قاسم مشترك بين النظريات والتفاسير، سواء على مستوى "الوقائع" المفترضة (المبدأ الأول)، أو على مستوى العلاقة فيما بينها. ثم أخيراً، لم يعد بقدرة المرء الحديث بشكل دقيق عن ما "نتناوله" هذه النظريات؛ فما "نتناوله" يغزو إطناباً لا طائل منه، ما دام قد انهارَ تصورُ الحقيقة- بما هى التطابق بين اللغة أو المفهوم والعالم- مُخلفاً وراءه تصوراً عن الحقيقة يمشى مع النموذج البراجماتى أو مطابقة الحال (يربط بين اللغة والعالم معاً).

لقد نتجت الاقتباسات التى أوردتها أعلاه فى سياق المناقشات الدائرة فى فلسفة العلم. وتسلك العديد من السجلات فى النظرية الأدبية مسارات مماثلة لها. والحق أن مدرسة النقاد البراجماتيين الجدد تَمَثَّلَتْ أفكارَ فلاسفة من أمثال ريتشارد رورتى فى مناقشتها المثيرة للخلاف، وقد نضجت أعمال هذه المدرسة واستوت- إلى حد كبير- من خلال مجلة البحث النقدى Critical Inquiry. ولا تزال المناقشات تدور حول الأسئلة الآتية: هل تكتسب تفاسيرُ النصوص أو تأويلُها شرعيَّتها بالاستناد إلى معنى معطى سلفاً "فى النص"، أم أنها (حالها من حال "النظريات"، فيما يرى فيرابند وآخرون) مجرد قراءات لشيء لم يعد له كُنه موضوعى فى حد ذاته؟ إن قضية "المطابقة الموضوعية" تُثارُ فى مقابل لعبة اللغة أو البناء الاجتماعى^(٩). ويبدو أن المشكلات المتعلقة بكُنه الموضوع فى نظرية العلم تنطبق بالقدر نفسه على "الموضوع الأدبى" بوجه خاص.

ولا يزال الكثير من النقد الأدبي الذي يصف نفسه بأنه تفكيكي واقعا في أحبولة مآزق هذه المناقشة بتفاصيلها: استبعاد النزعة الوضعية وأفكار التمثيل representation المستمدة منها. وتعدّ قراءة ج. هيليس ميللر J. Hillis Miller لقصيدة والاس ستيفن Wallace Stevens "السرّخس الأحمر" The Red Fern مثلاً لافتاً على هذا المآزق؛ فالقراءة تشتغل من خلال فرضيات وضعية محدودة عن اللغة، وتبذل بهذا أقل من اللازم لقلب هذه الفرضيات^(١٠). وقد نتجت قراءة ميللر عن قبوله تعريف اللغة "الحرفية" بأنها "توافق الكلمة مع إدراك الأشياء حسياً". ويعزو ميللر هذا التصور إلى قصيدة ستيفن التي تجعل من السرّخس الأحمر صورة شعرية لضوء النهار والشمس. لذا، يرى ميللر أن دلالة "الشمس" ليست "حرفية"؛ لأن الشمس لا يمكن ملاحظتها بطريقة مباشرة، كما يرى أن مجاز ستيفن - السرّخس الأحمر - "لو توخينا الدقة" أيضاً - بلا معنى؛ لأن الصورة الشعرية عن النهار بوصفه نبتة "لا تقدم المعنى على نحو ما يحدث حين نصف أية ظاهرة إمبيريقية" (ص ١٥٧). وعلى هذا، يدّعي ميللر أن القصيدة تمثل "تحرر اللغة المتوتر من الإدراك الحسي" (ص ١٥٦)؛ ففيما يخلص ميللر تؤكد القصيدة ضرورة الاعتراف بأن الواقع "الحرفي" (الشمس، على سبيل المثال) يمكن التعبير عنه بسلسلة من البدائل اللفظية فقط. وتمثل هذه الحجة - ظاهرة البطلان في نهاية الأمر - صورة مقلوبة من الفرضيات الوضعية شديدة السداجة. فالوضعيون المناطق - مثلاً - لم يستخدموا هذا المفهوم المحدود عن المرجع ذي المعنى (وهم الذين أجازوا استخدام الأدوات العلمية لمعاينة الشمس!).

ثمة وجهة نظر أخرى في عمل دريدا - يمكن الاعتراض عليها - مؤداها أن الأدب كيفية لغوية لا يمكن استيعابها أو حصرها؛ نظراً لأنها تقدم الفرق بين النص الأدبي والنقد. ويقدم جوناثان كلر Jonathan Culler مثلاً واضحاً على هذا النوع من وجهات النظر في مقدمة كتابه *كُنه النص الأدبي Identity of the Literary Text*

(ص ص ٣- ١٥)؛ فيُبرزُ الفرقَ بين هذا العمل الجديد والعمل التقليدي السابق عليه. أما العمل التقليدي فالمقصود به "النقد الجديد"، الذي نتج عن التوحيد بين الرغبة في تأسيس النقد فرعاً معرفياً منضبطاً مستقلاً والعديد من المواقف المتعلقة بكونه العمل الأدبي التي نشأت في أعقاب الجماليات الرومانسية. وبتعبير كلر، يُقِيمُ النقادُ الجددُ العملَ الشعريَّ بوصفه "كلاً موحدًا، مستقلاً، واعياً بنفسه" (ص ١١). ويقتضى تصورُ موضوع الدراسة بوصفه أثراً فنياً- على هذا النحو- استبعادَ كل الاعتبارات التي تأخذ في حسابها ما يقع خارج الأدبي وخارج الجمالي، إلخ. ووفقاً لما يراه كلر، يُفضي تصور القصيدة موضوعاً مستقلاً استقلالاً مثالياً إلى تقييم انعكاسها على نفسها أو "وعياها بذاتها" بوصفه مصدر كنه القصيدة؛ مما ينتج عنه في النهاية موافقة غريبة بين التجريبية والشكلية. يكتب كلر على نحو يكشف عن أصول اهتمامات النقد الجديد الراجعة إلى الرومانسية والمثالية الألمانية: "إن لحظات الإحالة الذاتية هي- في الغالب- لحظات مفتاحية في تأسيس كنه النص الأدبي، كما هو الحال في تصورات الهوية الشخصية؛ فالمعرفة بالذات والوعي بالذات مركزيان فيها" (ص ١١).

ويضع كلر هذا الانعكاس الذاتي التأسيسي أو التكويني موضع السؤال؛ إذ يرى أن "لحظات الوعي الذاتي أو الإحالة الذاتية"- ألا وهي لحظات يتشكك كلر في وجودها- لا تزيد عن كونها ما فعله النقاد الجدد، فهي لا تؤسس كنه النص على أساس استقلاله بنفسه عن غيره ووعيه بنفسه؛ بل تهدم- على الأصح- هذه التصورات نفسها هدمًا كاملاً.

يحلل كلينث بروكس Cleanth Brooks في كتابه *قبر محكم الإغلاق* ^(١١) *The Well Wrought Urn* قصيدة جون دون John Donne "تقديس" Canonization، وقد اختارها بروكس لأنها تمثل حالة نموذجية من منظور النقد الجديد؛ إذ يرى أن قصيدة دون Donne تمثل "أعظم إنجاز حققته المخيلة الشعرية،

ألا وهي مخيلة تصف كنه الإنجاز التخيلي الذي تتطوى عليه هذه المخيلة".
فالقصيدَة تشتَرع ما تصفه من حيث هو "انصهار تام، بحد ذاته، بين الوجود
والفعل" (ص ١١). يحتفى دون Donne بنفسه وبحببيته فى قصيدة "تقدیس"،
فيصف "الغرفة الأنيقة" ليبنى فى الشعر بيتَ حبهما "قبرًا محكم الإغلاق" يحفظ
رفائهما. هذا "القبر" (الذى هو صورة شعرية للقصيدَة عينها) صار موضوعًا يهيم
به العشاق فى الأجيال اللاحقة، بعد أن تحوّل دون Donne ومحبوبته إلى نموذج
لما سيكون عليه الحب نفسه:

سَموت بالحَب إنْ لم نَعش به،
وإنْ لم تسعه القبور وعربات نقل الموتى
فإن أسطورتنا تسعه، وليسَعنه الشعر؛
وإنْ لم يوجد تاريخ يشهد على حُبنا،
فلَسوف نبني فى القصائدِ الغُرفَ الأنيقة؛
تصير قبرًا محكم الإغلاق
فأعظم القبور يضم أعظم الرفات،
وبكده التسايح، يشهد كل الناس
تقدیسنا حُبنا (ص ١٢).

فيما يرى بروكس، تغدو القصيدة- كما تتجلى- "غرفة أنيقة" تصفها القصيدة:
"القصيدة نفسها قبر محكم الإغلاق يضم رفات المحبين" (ص ١٣). وبذا، يؤسس
بروكس هذا الانعكاس الذى يراه مُكوّن "كنه" النص.

كيف يُعقّد كلر قراءة بروكس؟ إذا جاز التعبير، يتمدد الانعكاس من خلال
توسط مرآة ثانية؛ حيث نقرأ:

حين تكون القصيدة نفسها قبرا محكم الإغلاق، فلعل
أحد ملامح هذا القبر الأساسية أنه يصور استجابة الناس للقبر.
وحين يكون القبر، أو التريمة، القصيدة نفسها فلعل الاستجابة
المتوقعة لهذه التريمة هي الاستجابة لتمثيل الاستجابة للتريمة
(ص ١٣).

يمكن قراءة هذا النص على أساس أنه يُجسّدُ بنيةً من الانعكاس/ التكرار لا نهائية،
كامنة فيه، وإنها لبُنيةٌ تتطوّر على الاستجابة للنص بوصفه جزءاً مما تمثله هذه
البنية. ويغدو الفرق بين القصيدة "نفسها" والاستجابة لها فرقاً متوتراً. والحق أن
كلّ يرى بروكس مستجيباً للكثير مما تمثله القصيدة استجابةً كاملة؛ فيؤيّد
"التفديس" حين يجعل عبارة من القصيدة عنوان كتابه. وبذا، تغدو القصيدة نموذجاً
يولد معايير النقد الجديد التي سوف تتجاوب معها القصيدة. والأكثر من هذا وذاك
أن القصيدة حين تتضمن - بمقتضى قراءة كل - تفسير نفسها تتحرف بالانعكاس -
ألا وهو انعكاس يضيف عليه بروكس قيمة - إلى بنية "التحويل" التي بمقتضاها
يتضمن النصّ فعلياً كلّ قراءات من سيؤولونه فيما بعد؛ فيفيض عن الحدود التي
ربما يرغب النقاد في تعيينها له:

حين ينطوى القبر على التوحيد بين القبر والاستجابة
للقبر، تُخلّفُ بنيةُ الإحالة الذاتية موقفاً تكون فيه الاستجابات -
كاستجابة بروكس - جزءاً من القبر الذي نحن بصددده...
والناقد الذي يزعم أنه يقف خارج النصّ ويحلّله، يبدو متورطاً
فيه على نحو يائس، يبدو مفتوناً بالتكرار الذي يمكن وصفه بأنه
اكتشاف البنيات في نصّ يكرر (على غير الناقد) علاقة
الناقد بالنصّ، أو يمكن وصفه بأنه فعل تكرار في تأويل الناقد
علاقةً يصورها النصّ بالفعل (ص ١٤).

يتضح من هذا العرض أن مثال القراءة التفكيكية عند كلر مجرد بداية للحديث عن مسألة كنه النص الأدبي. فليس هذا المثال مثلاً على "تفكيك" الانعكاس إطلاقاً. وإنما العكس حاصل، إذ يتخلل الانعكاس البنية التي بمقتضاها تنطوى القصيدة (عبر محاكاة النسق الهيجلي محاكاة ساخرة)^(١٢) على قراءاتها الممكنة كلها! كما أن تصور القصيدة على أساس أنها تمثل نفسها بنفسها يعادل - على مستوى إثارة أسئلة كنه النص واستقلاله عن غيره - القول بوجود مرآة هُشمتها مرآة أخرى موضوعاً أمامها. وبصرف النظر عن مسائلة وجود هذه "اللحظات" من وعي النص بذاته - كما قد يتوقع قارئ دريدا - فمن الواضح أن كلر يرى فيها معنى ضمناً مختلفاً عن المعنى الذي يفترضه النقاد الجدد. ثم في النهاية، يمكن القول إن هذا النوع من القراءة اختزالي ما دام يركز على طبقة stratum واحدة فقط من طبقات النص، ألا وهي الإحالة؛ بهدف استبعاد الطبقات الأخرى.

ومهما كان، من العسير القول بأن استراتيجية تعميم هذا الانعكاس المفترض يمكن أن تقود النقاد إلى موقف يشعرون معه بالسعادة وهم يرددون بعض مزاعم دريدا الجذرية في كتبه. وعلى أساس قراءة أى نص بوصفه متضمناً أمثولة allegory قراءته داخله (وهو أمر يكاد لا يحدث)، يمكننا ادعاء النتائج الآتية كلها: أولاً: يهدم النص، وهو يمثل نفسه داخل نفسه، التعارض بين الجزء والكل؛ فالجزئى "أكبر" من الكلى، إلخ.

ثانياً: حين ينطوى النص داخله على تفسيره أو تأويله، يهدم التعارض بين الداخل والخارج؛ فخارجه كائن فعلياً فى داخله والعكس صحيح. وعلى هذا الأساس (يمكن ادعاء أنه) يفيض عن حدوده المعتادة.

ثالثاً: إن النص - حين يشتمل على مفسريه بوصفهم نصاً مفسراً - يهدم كل محاولات السيادة النقدية، ويندمج مع النقطة العمياء الحتمية فى الموضع نفسه الذى يعتقد المرء عنده أنه يمسك بها، وهكذا.

وعند هذا الحد، لعله من المفيد اقتباس بعض العبارات الموحية- نوعاً ما- من محاوره أجريت مع دريدا^(١٢). يتضمن هذا الاقتباس تمييز ما يُسمّيه دريدا "التفكيك" عن مناقشات تقترب حججها من تلك التي عرضناها للتو؛ ألا خلاصته أننا محدودون حتماً بـ "أنظمة التفسير" التي نتبناها وأن أية محاولة للخروج عنها إلى "مرجع موضوعي" محاولة مَقْضِيٌّ عليها سلفاً بحكم الضرورة، إلخ:

أطالع- كل أسبوع- تعليقات ودراسات عن التفكيك،
تعمل على فرض أن ما يُطلق عليه "نزعة ما بعد النبوية" يعادل
القول بعدم وجود شيء أبعد من اللغة، وأنا مغمورون
بالكلمات، وحماقات أخرى من هذا القبيل (ص ١٢٣).

إذ يؤكد دريدا قيمة اللغة، لا بوصفها لعبة تشكيل؛ بل بوصفها موضع ظهور الآخر الظهور الأكمل، والمقصود بالآخر - هنا- أمرٌ يَغْلِبُ البشارة بالوجود نفسه أو "مجيئه". ولا ضرورة الآن لتعريف هذا الآخر (فهذا ما يضطلع به بقية هذا الكتاب). ولعل الاقتباس الآتي من حوار كبيرني مع دريدا يكشف- على الأقل- عن سياق الأسئلة المطروحة، ويفضّ علاقتها السطحية بالمناقشات الدائرة في النظرية الأدبية وغيرها. لا يدّعي التفكيك أن اللغة غير إشارية أو مرجعية؛ بل يبحث التفكيك "عن 'الآخر'، عن الآخر في اللغة الذي هو 'آخر' اللغة".

بكل تأكيد، يسعى التفكيك إلى إيضاح أن مسألة المرجع أعقد وأكثر استشكالاً مما تظنه النظريات التقليدية. فالتفكيك يتساءل، بشكل دقيق، عن ما إذا كان مصطلح "المرجع" يفى تماماً بتعيين "الآخر". وهذا الآخر- الذي هو أبعد من اللغة ويستدعي اللغة- قد لا يكون هو "المشار إليه" بالمعنى المعتاد... غير أن ابتعاده- على هذا النحو- عن بنية المرجع المعتادة...

لا يعنى القول بأنه لا يوجد شىء أبعد من اللغة (كثير)،
حوارات، ص ص ١٢٣ - ١٢٤).

من الواضح، هنا، اختلاف ما يقوله دريدا عن ممارسات التفكير التى تُمثِّلُ قِراءة ميللر لستيفن، كما يتضح أيضا اختلافه عن ما يُمثِّلُه كتاب جوناثان كلر عن التفكير *On Deconstruction*، وكذا اختلافه عن الموقف البراجماتى الذى يغدو من العسير معه أن نبدأ التحليل حيث مفارق الطرق. لعل الاختلاف الأول الواضح يتمثل فى أن اهتمامات نقاد الأدب التفكيريين (شأنهم شأن فلاسفة العلم) اهتمامات إبستمولوجية تدور حول مشكلة ادعاء أن اللغة تقوم بتمثيل الواقع تمثيلاً حقيقياً، أو تدور حول التناقضات المنطقية فى عملية التفسير أو التأويل؛ فى حين أن اهتمامات دريدا- لو توسعنا فى القول- اهتمامات أنطولوجية. ويتردد المرء فى طرح مصطلحات شاملة متقابلة من قبيل "الإبستمولوجيا" و "الأنطولوجيا" فى سياق يجب معه أن تكون علاقتهما به محلّ نظر. ومع ذلك، تكشف عبارة "كيفية وجود" الأدب- أو طريقته فى الوجود- عن أسباب اهتمام دريدا بمالارمه *Mallarmé* وآخرين، بما يتناسب مع المرحلة الحالية من هذا الدرس.

يظل كلٌّ من ميللر وكلر مشدودين إلى فرضيات وضعية قد تمَّ تجاوزها فى الفصل الثانى عشر من كتاب *نظرية الأدب*. إذ نرى أن تصور الأدب عند ميللر مرتبط بنظام وضعى من الوقائع "الحرفية"، بقدر ما أنه محدد تحديداً كاملاً على أساس علاقته بهذا المجال (أعنى بذلك عدم تناسب الأدب مع طبيعة هذا المجال). أما بخصوص كلر فالأدب موضوع- وإن يكن موضوعاً خاصاً- ينطوى على مرجعية ذاتية مفترضة، وتُسندُ إليه خصائص من المعتقد أن يتصف بها النوعى الذاتى (أعنى بذلك مشاركة القراء).

وأزعم أن عمل دريدا لا يعترف بالوصف انطلاقاً من القضايا الإبستمولوجية التى يثيرها ميللر وكلر. إذ لعله من الأدق تأكيد أن "النص"- فيما

يعنى به دريدا على الأصح- ليس موضوعاً على الإطلاق. ولعله من الأدق، أيضاً، الاعتراف بأن منشأ "قراءات" دريدا، فى حملته الـهيدجرية على الفلسفة التقليدية، راجع إلى تركيزها على قضايا تتصل بـ الوقائع فى العالم، بينما تتجاهل قضية العالم بحد ذاته. ففي حوار دريدا مع كيرنى، نجد أن التفكيك ليس نزعة تشككية مرتابة، بل هو "انفتاح على الآخر" (ص ١٢٤).

ما هذا "الآخر"؟ يرجع مصدر هذه الفكرة- من وجود عديدة- إلى ما يُزعم أنه "نهاية المثالية": نهاية التسليم بأن الواقع يمكن معرفته، أو يمكن تعقله أو استعقله بدءاً، وقد كان هذا التسليم يؤسس الفلسفة بمعناها التقليدية^(١٤). ويعنى القول بإمكان معرفة جوهر الواقع أنه لا يوجد سوى الجوهر أو المعنى. هكذا، تختزل النزعة المثالية الوجود إلى "معنى" (جيرى مديسون، ص ٢٤٨). وعنده، تكون مهمة الفلسفة شرح العلاقة التبادلية بين القيم الإنسانية والوجود (ألا وهى علاقة بدينية فى تصور المعرفة عنده). يمكن القول مؤقتاً إن "الآخر" هو ما يجب على المعرفة أن تشغل نفسها به، إن سلمنا بالانفصال بين الوجود والمعرفة. ومن الواضح أن تأكيد مقولة الغيرية يكشف عن أن ما يمكن أن يُعرف لم يعد ضمن نطاق فهم المعرفة الشائع.

ومن الممكن القول بأن التراث العدى القديم (منذ فلاسفة ما قبل سقراط حتى نيتشه) كان يعارض على ادوام مزاعم النزعة المثالية. أما فى السياق الحالى فيقدم هيدجر معجماً يمكن من خلاله رسم معالم فكرة "الآخر" عند دريدا.

بمقتضى ما يقوله هيدجر، لا بد أن نتصور كلاً من الفهم understanding والوجود being بوصفهما الأمر المتناهى التصادفى العارض الذى لا تقدر "الميتافيزيقا" فى حد ذاتها- بما هى مجلى النزعة المثالية الأولى- على أن تتمثله. إذ يرى هيدجر أن الموجود الإنسانى المتعين Dasein والعالم لا ينطويان على كنه جوهرى منفصل عن عوارض وجودهما العينى؛ ومن ثم لا يمكن لعملية فهم

الجوهر أو الماهية أن تؤسس وجودهما العيني، أى لا يمكن أن نفهمهما عبر النّهج الفلسفى المعتاد. إن محاولة تأسيس العالم وتصوراتنا عنه من خلال الفعل العقلى التأملى تجد نفسها مشمولة بـ آخر (غير عقلى) لم يندمج بحد ضمن الحدود التى تتحرك فيها هذه المحاولة؛ مما يدعو هيدجر إلى إعادة النظر فى البديهية التى تدعم أساس العلم الحديث، ألا وهى مبدأ العقل المكتفى بنفسه، وإنه لمبدأ يرى أن العقل بمُكنته إصدار حكم على أية ظاهرة. والحق أن إمكان العلم وحدوده محل نظر متواتر عند ثلاثة مفكرين يشغل بهم هذا الكتاب.

تحتل هذه القضايا مرتبة الصدارة فى كتاب هيدجر *الوجود والزمان Being and Time* (١٩٢٧)، ومن الضرورى الانتقال إليه الآن^(١٥). وقد تبدو المناقشة مألوفة (بالنسبة إلى بعض القراء)، غير أنه من المهم اقتفاء عدد من خطواتها هنا؛ حتى نرسم معالم تصورين أساسيين للفصول اللاحقة (تصورات هيدجر الهرمنيوطيقية عن "العالم" وعن "اللغة").

حين حاول هيدجر القيام بتحليل الكيفية التى نواجه بها عالمنا اليومى - تيار التجربة الدنيوية المشتركة - وجد نفسه مضطراً إلى الانشقاق على أستاذه إدموند هوسرل Edmund Husserl الغارق فى نوع من المثالية المتعالية. فأوضح هيدجر أن العالم لا يظهر لنا بوصفه "واقعاً موضوعياً" كما يشيع الاعتقاد؛ فـ "الواقع الموضوعى" لا يوجد إلا عبر عملية التجرد من "الألفة اليومية المعتادة". إن العالم يعرض نفسه من حولنا بوصفه - بدءاً - ميداناً من التورط العملى، يتضمن بداخله سلفاً اهتمامات الإنسان. ألا وإن "ما نواجهه بوصفه الأقرب لنا... فهو البيت؛ غير أننا لا نواجهه بوصفه كائناً 'بين أربع جدران' بالمعنى المكانى الهندسى؛ بل نواجهه بوصفه مكاناً مُجَيِّزاً للسكن والإقامة. وبهذا 'الإعداد أو التجهيز' ينبثق ويظهر، وما يجعله كذلك أن سمة الأداة 'المستقلة' تعرض نفسها" (*الوجود والزمان*، ص ٩٨). إذ يميز هيدجرُ كيفيةً أساسيةً تظهر عليها الأشياء لنا بوصفها

فى متناول اليد"، أى بوصفها ساحة تتقنى فيها الاستعمالات الكامنة والاندلاات الإنسانية معاً. فعالمنا، فى الأساس، عالم "الميمات والأدوات". ففى تعاملاتنا نعرّض مصادفة على أداة الكتابة والخياطة والتشغيل والنقل والقياس. ولا بد من عرض كيفية الوجود التى تنطوى عليها الأداة" (الوجود والزمان، ص ٩٧). والأكثر من هذا، تعمل أية أداة بوصفها جزءاً من سياق الأشياء والأدوات والميمات الكلى (المطرقة، المسامير، الخشب، المقعد، السقيفة...). وإن توخينا الدقة، "لا توجد أداة مستقلة منفردة" (الوجود والزمان، ص ٩٧)؛ فوجود أية أداة يُعزى إلى مجموع الأدوات التى بذوننا لن توجد أداة بعينها (فما معنى وجود مطرقة دون مسامير وخشب، إلخ؟). "الأداة فى جوهرها شىء من أجل" (الوجود والزمان، ص ٩٧). وفى سياق آخر، يمكن القول إن شكل المرجع يشكّل وجوده. حتى "يكون" أى موجود لا بد أن "يوجد" بوصفه ساكناً ومقيماً فى عالم، ومجموع التورطات العملية هى التى تشكّل الوجود الإنسانى المتمتعين Dasein؛ فجوهره لا يسبق وجوده. ويصف هينجر... فى أحد أعماله المتأخرة - الكيفية التى تتعالق معنا "الخبرة العملية" بالعالم:

لعل مثال صبي النجار يفى بالغرض؛ فالصبي - وأمثاله - يتعلم حرفة النجارة، وليس تعلمه مجرد ممارسة الغرض منها اكتساب خبرة فى استعمال الأدوات. كما أن الصبي لا يقوم بمجرد تحصيل معرفة بأشكال الأشياء التى عليه أن ينشئها. فإن أراد أن يصبح نجاراً حقيقياً، عليه أن يدخل فى علاقة حميمة مع مختلف أنواع الخشب ومع الأشكال الكامنة فيه؛ لأن الخشب يدخل فى تكوين مسكن الإنسان بكل غناه الطبيعى الكامن فيه. والحق أن هذه العلاقة الحميمة مع الخشب هى التى تصون المهنة بأكملها (ما ندعوه تفكيراً، ص ص ١٤-١٥).

يقدم العالم نفسه إلى الموجود الإنساني المتعين Dasein - أو إلى الوجود الإنساني - بوصفه ميداناً كلياً من التورط العملي، فسياق الأداة بأكمله لا يوجد فيه شيء باستثناء ما يثيره السياق. ألا وذلك لهُو انبثام الموجود الإنساني المتعين Dasein بوجوده، إذ يعلن الموجود الإنساني المتعين Dasein عن نفسه من خلال اهتماماته العملية، فيضفى وجوده على العالم وضوحاً من خلال الأشياء في تعالقها ببعضها ببعض.

إن علاقة التضاف بين الموجود الإنساني المتعين Dasein، وعالمه الذي يكونه، لا يمكن تصورهما على مثال الوعي الذاتي الذي يواجه الواقع الخارجى الموضوعى مدركاً إياه؛ فالفهم هو "أنا أستطيع" قبل أن يكون "أنا أفكر". لذا، لا يمكن تصور الوعي الإنساني أمراً "ذهنياً" غير متجسد. مقطوع الصلة بالعالم الفيزيقي. يتعين الموجود الإنساني العيني Dasein تعيناً وجودياً بدنياً؛ إنه "وجود/فى/العالم". ويستغرق "الوجود/فى/العالم" استغراقاً يقضاً فى المصادر أو الميمات التى يتشكل منها مجموع الأدوات فى تناول اليد (الوجود والزمان، ص ١٠٧).

والحق أنه يوجد تماثل ظاهر بين هذا التصور التأويلى عن العالم والفكرة العامة التى مفادها أن المصطلح فى أى فرع بحثى لا يكتسب معناه إلا من خلال علاقته بغيره من المصطلحات الأخرى فى السلسلة. ومع ذلك، تظل سياقات المعنى العلائقى معضلة معرفية. إن "العالم" عند هيدجر أمر حتمى؛ فليس العالم فرضاً قبلنا صورياً بل أفقاً متعالياً. ولذا، تصعب - مثلاً - الإجابة عن سؤال من قبيل "ما الذى يكونه 'العالم'؟"؛ ما دام ينبغي علينا تصور "العالم" أفقاً يمكن من خلاله للسؤال "ما الذى يكونه هذا؟" أن ينطوى على معنى أو أى قصد. إن "العالم" مفترض سلفاً فى السؤال بوصفه سياق الأداة الكلى الذى من خلاله ينار أى شيء حين وجوده. لذا:

ليس العالم نفسه موجودًا داخل/ال-عالم؛ بل هو مُحدَّد
الموجودات التي ما دامت "توجد" يجعلها العالم تلاقى نفسها
فتعرض نفسها فيه، حين وجودها، بوصفها موجودات تنكشف
وتتجلى (الوجود والزمان، ص ١٠٢).

إن "العالم" نفسه (من حيث هو علاقة بـ الموجود الإنساني المتعين Dasein
تبادلية) لا جوهر له، ولن يمكن الاستدلال عليه. ويدحض جريانه بلا سبب
معروف أية ثقة فلسفية في عقلانية الوجود.

لم يكن تحليل هيدجر لـ الموجود الإنساني المتعين Dasein سوى جزء
رئيس من مشروع أشمل؛ ألا وهو إعادة إثارة السؤال المنسي عن "معنى الوجود".
وقد كانت الخطوة الأولى - على طريق الاستفسار عن الوجود نفسه - تحليل انكيفية
التي يفتح بها العالم من خلال اتهامات الموجود الإنساني المتعين Dasein قبل
أن ينعكس على نفسه؛ أي السماح للأشياء بالظهور بما هي عليه (في وجودها
نفسه) عبر نزوعها إلى الانكشاف والتجلى. وبطبيعة الحال، يزيح هذا الاستفسار
تفسير الوجود تقليدياً من خلال المقولات (النوع، الكم، العلاقة، إلخ) التي طُبِّقَتْ
على الموجودات بأسرها. يسعى هيدجر في كتابه *الوجود والزمان* إلى محاولة فهم
الوجود بوصفه الأمر الموهوب من خلال البنية الزمانية التي يتأصل بها الموجود
الإنساني المتعين Dasein في العالم. وبهذه الرجعة أو الانعطافة (kehre) التي يقوم
بها هيدجر في عمله - والتي تثير الجدل - يخسر الموجود الإنساني المتعين
Dasein موقعه المركزي (انظر الفصل الأول).

ولا موضع الآن لتحليل هذه الانعطافة؛ غير أنه يكفي حالياً التأكيد مع بول
ريكور Paul Ricour أن فكر هيدجر لا يطرأ عليه كبير تغيير^(١٦). إذ تحتل فلسفة
الفن واللغة الموقع نفسه الذي يحتله تحليل الموجود الإنساني المتعين Dasein في
كتاب هيدجر *الوجود والزمان*. فالسابقة Da في كلمة Dasein - التي تعادل في

الإنجليزية اسم الإشارة "there" - يتم فصل عندها العالم والوجود فتغدو موقع اللغة. إنها لغة، أو على الأصح تقدم تصوراً جديداً عن اللغة "الأولية" التي تضطلع بتكوين استغراق الموجود الإنساني المتعين Dasein عملياً في العالم.

اللغة - ومرتبتيها ليست بأقل من مرتبة "العالم" - مجال شبه كلي؛ فلا يمكن أن تتموضع تموضعاً خالصاً يتيح لها أن تقدم شرطاً قليباً ووسطاً تحدث فيه عملية التوضع.

ولو تكلمنا بقدر من الاستخفاف، يمكن استساغة عمل هينجر عن اللغة بطريقتين. يميل الأول منهما إلى التهيؤ من شأن قطيعة هيدجر مع "النزعة المثالية"، أما الطريق الثاني فيُعَلِّق من شأن هذه القطيعة. ولعل الفلسفة اليرمنيوطيقية عند هانز جورج جادامر Hans Georg Gadamer وبول ريكور أفضل بكثير من هذين الطريقين في البحث. يتقبل جادامر رأى هينجر المتعلق بأن "اللغة ليست وسيطاً يتلاقى من خلاله الوعي مع العالم... [كما] أنها ليست ذريعة على الإطلاق؛ أي ليست أداة"^(١٧). (وتتجنب هذه الرؤية - في آنٍ معاً - المشكلات الناتجة عن المكانة التي تتمتع بها ثنائية الكلية والنسبية السائدة في الفلسفة الأنجلوسكسونية والنظرية الأدبية، وهي ثنائية ذرائعية على الأغلب). مع هذه الرؤية، تغدو اللغة موقعاً متعالياً - على الأصح - يُسائل شروط إمكان التجربة. وبإيجاز، يمكن فهم علاقة التجاوب - السابقة على التفكير النظري - بين الفهم الإنساني والعالم بوصفها علاقة أصيلة في اللغة، وعليها أن نصغي إليها بطريقة جديدة. يكتب جادامر:

لا يعني قبولُ فكرة أن الأشياء تحدث في اللغة قبولَ
أسبقية الأشياء، كما لا يعني قبول أسبقية عقل إنسانٍ يتوسل
بأداة الفهم اللغوي. فالأصح أن علاقة التجاوب التي تجدد

تجسدها العيني في تجربة العالم لغويًا هي بعد ذاتها السابقة على نحو مطلق^(١٨).

ولعل من أحد مظاهر الفكر الهرمنيوطيقي البارزة - حاليًا - إثارة مناقشات مع ما يُطلق عليه "الذكاء الاصطناعي"، وما يرتبط به من محاولات التعبير عن اللغة والفهم الإنساني بوصفهما تجليات نسق شكلي. وقد أوضح هوبرت درايفوس Hubert Dreyfus، بوجه خاص، أن اللغة و"الحس المشترك" ينطويان على تضافر - غير نظري وغير متموضع - بين الجسد والعالم، ألا وإنه تضافر لا يقدر النسق الشكلي على الإمساك به. وعلى سبيل المثال، تستند أية مُحاورَة بسيطة إلى روابط مضمرة في الخبرة العملية الكلية لا يمكن الإمساك بها على نحو جزئي منفصل^(١٩).

وهذا التصور عن "الانتماء" المتبادل - السابق على التفكير النظري - بين الوجود الإنساني والعالم، الأصل في اللغة، ليس تصور بلانشو ولا دريدا. ومع أن هيدجر يمثل خلفية تتحرك انطلاقًا منها الكثير من أعماليهما عن النص الأدبي، فإنهما يتميزان بطريقة ثانية من التفكير، يدينان فيها لأعمال هيدجر المتأخرة عن اللغة، ألا وهي طريقة في التفكير إما أن يُتعرَّفَ عليها بالكاد عند مقارنتها بالهرمنيوطيقا، أو (في حالة دريدا) يُساء فهمها في الغالب.

إن المفردات التي يستخدمها دريدا في حوارهِ مع كيرني مفردات هيدجرية: ("الأخر... أبعد من اللغة... و... يستدعي اللغة"). غير أن اهتمامات دريدا ليست لغوية فحسب، على الأقل بالمعنى المتعارف عليه للغة، بل هي اهتمامات تركز على علاقة اللغة شبه المتعالية بفكرة ("الأخر") الذي يحتل المكان نفسه (داخل اللغة وأبعد من اللغة)، كما هو حاصل في تصور هيدجر عن الوجود^(٢٠). ومن هذه الجهة، قد يقال إن اللغة ميتافيزيقية بالمعنى الإتيمولوجي الدقيق، أي بمعنى العبور إلى ما وراء الطبيعة، وما وراء الموجودات، ما وراء الفيزيكا meta ta physika .

لذا، يقرأ المرء في مقابلة دريدا، سألقة الذكر، أن التفكير- بمعزل عن الحديث عن الواقع في أسر اللغة- "يتكلم في حقيقة أمره عن النقيض التام" (كيرنى، حوارات، ص ١٢٣): التفكير تأمل عميق في اللغة التي يكمن فيها أملنا الأكبر فى لقاء الآخر.

ولعل الطريقة المثلى لإجمال الاختلاف بين دريدا وثنائية الكاينة/النسبية الأنجلوسكسونية تتمثل على النحو الآتى: تفترض هذه الثنائية أن اللغة كيانٌ وجزءٌ من كُنْه (الإنسان) وأداة الذات الإنسانية (المفهوم إما فرداً فرداً أو فى مجموعها)، أما بالنسبة إلى دريدا فتأتى اللغة فى صدارة سؤال الوجود نفسه، إذ تثير عبارة كيفية وجود الأدب مشكلةً تفتح باب "الآخر" وسؤال الوجود بوجه عام. ثم فى النهاية، يمكن القول إن النصوص التى يحللها دريدا، أو ينجزها، تتطوى- كما هى الحال عند بلانشو- على أمر آخر سوى الوجود: "الآخر الذى هو أبعد من اللغة ويستدعى اللغة" (كيرنى، حوارات، ص ١٢٣).

فى مقال منشور عام ١٩٥٧، "الفلسفة وفكرة اللانهاى"^(٢١) Philosophy and the Idea of Infinity، يكتب إيمانويل ليفيناس Emmanuel Levinas عن "اتجاهين تسلكهما الروح الفلسفية" (ص ٤٧)، ويُعرِّفهما بأنهما فكرتان عن الحقيقة جُذُ مختلفتين. فى الاتجاه الأول، يرى ليفيناس أن "الحقيقة تتضمن الخبرة. فى الحقيقة يصون المفكرُ علاقته بالواقع الذى يختلف عنه، واقع هو غيره" (ص ٤٧). وتقتضى هذه الحقيقة حركةً تبتعد عن النزوع الدنيوى المعتاد إلى الآخريّة. وتمثل هذه الحقيقة شكل الخبرة، ولو أنها غير إمبريقية: قالخبرة تستحق أن نطلق عليها خبرة حين نتقلنا أبعد مما يشكل طبيعتنا" (ص ٤٧). وفى وصف ليفيناس الإجمالى- بدرجة كبيرة- يُعزى الآخر إلى التسليم بقصور حتمى فى أى مفهوم أو تصور يخص ما يُوجد. وعليه، سيحاول الفكر أن يجعل نفسه فكراً تغايرياً غير مكتفٍ بنفسه heteronomy، يشتهه فى نفسه اشتباها

مستمرًا، ويفتح على الغيرية: "سينشغل الفكر بالآخر المطلق" (ص ٤٧). غير أن الفكر الفلسفي قد يتحدد - والحق أنه محدد دومًا، تقريبًا - على أساس توحيده واستقلاله بذاته *autonomy*، كما أنه يتضمن تصورًا عن الحقيقة بوصفها التزامًا حرًا بما يحتمل الصدق والكذب" (ص ٧)، ويتضمن أيضًا تصورًا عن مشروع المعرفة بما هي صيانة حرية المفكر عن طريق ردّ الغريب أو الآخر إلى المعروف: "وما هذه الحرية سوى رفض أن يكون التفكير في الوجود مأخوذًا عن التزامه بطبيعته وهويته وصيانتها؛ فضيلة استبقاء الشيء نفسه بدلًا من التراضي غير المعروفة التي يبدو أن الفكر يفضي إليها" (ص ٤٨).

تمثل مقالة ليفيناس، بحد ذاتها، نوعًا من تبسيط الإمكانيات الوجودية وتنظيمها إجمالياً؛ تلك الإمكانيات التي تقدم نفسها شرطًا للفكر أو اعتراضًا عليه. وأيًا كان الأمر، تثير المقالة أحد الأسئلة التي تساور هذا الكتاب: على أي نحو يمارس المرء التعددية التغايرية؟ إذا كان الترحيب بـ الآخر يعني تجربة غير المألوف، وغير المتوقع، وما لا يمكن حسابه، أو تجربة لا يوفينا حقا أي مفهوم، فكيف يمكن للفكر أو اللغة أن تثبته بغير النفي؟ ألا ينطوى مفهوم الآخر، أو تصور اللغة التي تتعالق مع الآخر، على تناقض لفظي؟ ولأن هذه التغايرية - محل النظر - تروغ مراوغة تامة على هذا النحو، فمن الصعب تجنب قراءة أعمال دريدا قراءة مغلوطة نراه شكلاً من أشكال نزعة شك متطرفة أو حتى عدمية. وليس الأمر مسألة رفض أشكال التعقل النسقية المنطقية بحد ذاتها، سواء لصالح نسبية مفترضة أو لصالح التخلص من التناقضات المعرفية. فالأمر، على الأصح، قضية القراءة أو الكتابة بمقتضى أشكال جديدة من "التعالق" تتصف بالمراوغة والتعددية، تتربط فيما بينها على طريقتيها، حالها من حال أكثر القيود اعتيادًا في المنطق. في مؤتمر انعقد في سيريزي Cerisy عام ١٩٨٠ عن أعمال دريدا، نراه يؤكد هيدجر:

أعتقد أنه يوجد شكلان من التعالق عند هيدجر: في كل مرة يلتزم فيها هيدجر بتقديم شرح شيء ما، ويرغب في أن يكون مفهوماً، نراه يتصالح مع التصور النسقي المنطقي عن التعالق؛ بل إن تعالقاً مفرداً يدخل في ارتباط أو تصالح أو تفاوض مع شيء آخر لم يتم النظر فيه بعد. ذلكم هو الانفتاح الغامض حقاً الذي ينبغي أن يوضع موضع السؤال (نهايات الإنسان، ص ٥٢).

هاهنا، توجد كيفيات "أدبية" في اللغة تضطلع بالدلالة. فما كيفيات الفكر والتعالق التي يمكن أن تجسدها النصوص الأدبية؟ لن يعود بقدرة المرء فهم "الأدب" بوصفه عملاً يحدده خيال المؤلف الذاتي بقدر ما هو عمل يعارض نماذج منطقية من التعالق يحددها النص الفلسفي تحديداً مثالياً. وفي رده على سؤال كيرني المتعلق بما إذا كان الأدب ينطوي على مدخل إلى "الآخر" بما هو لا-مكان الفلسفة، يجيب دريدا بجزم مقيد:

أعتقد ذلك، غير أنني حين أتحدث عن الأدب literature، أتحدث عنه بدون حرف كبير L؛ وفي ذلك - على الأصح - إلماح ضمني إلى اتجاهات بعينها تدور حول حدود مفاهيمنا المنطقية، وحول نصوص بعينها ترجّ حدود لغتنا رجاً؛ فتكشف عنها بوصفها حدوداً قابلة للقسمّة تحوطها الشكوك والتساؤلات (كيرني، حوارات، ص ١١٢).

ثم يشير دريدا إلى أعمال "بلانشو Blanchot أو باتاي Bataille أو بيكيت Beckett". والحق أن دريدا لا يهتم بمؤسسة الأدب في حد ذاتها، بل يهتم بـ"نصوص بعينها ترجّ حدود لغتنا رجاً". ويصرح دريدا بأن معظم الأدب

ميثافيزيقى بكل ما فى الكلمة من معنى، حاله من حال النص الفلسفى. غير أن اسم مالارمه يشير إلى ظهور الأدب وانبثاقه بالمعنى الذى يحدده دريدا ويخصصه (وحيث يشير دريدا إلى مالارمه بهذه الطريقة يقتفى خطى بلانشو). والأكثر من هذا، يسعى دريدا إلى ممارسة شكل من الكتابة "الأدبية" أو الفلسفية التعددية غير المكتفية بنفسها؛ كتابة تنشغل بالآخريّة انشغالاً يتعدّر تحقّقه فى النصوص النظرية عادةً. وفى ذلك أيضًا، يكمن الاختلاف الأكثر لفتًا للانتباه بين أعمال دريدا وأعمال دى مان التى يبدو أنها تماثل ظاهريًا أعمال دريدا؛ فطريقة دى مان نظرية تحليلية.

ولعل المظهر الأشد إثارة من مظاهر الاهتمام بالكيفيات "الأدبية" فى اللغة- من حيث هى كيفيات تقوم بتعريف حدود نماذج التعالق فى الفلسفة- يتمثل فى إحياء صيغة الحوار فى الفلسفة نفسها. والحق أن الحوار- عند ثلاثة من المفكرين تناقش "حوارات"-هم هنا- يضطلع باستثارة طريفة؛ وبخاصة أن شكل الحوار نفسه ينطوى على معنى ضمنى جذرى مفتقد منذ حوارات سقراط. والأكثر من هذا، لعله من المفيد النظر إلى معظم التجديدات التى طرأت على عرض الحجة الفلسفية و"أسلوب"-ها، بوصفها تنويعات معاصرة على صيغة الحوار. (وبهذا الخصوص، يمكن الإشارة إلى توظيف دريدا نمط الأعمدة المزدوجة فى كتابه *نواقيس Glas* (١٩٧٤)^(٢٢)، وإلى مزج بلانشو بين الشذرات الحوارية والتأمل النثرى فى أعماله منذ عام ١٩٦٠، وإلى تحويل هيدجر "طريق" اللغة).

يشغل الحوار- على الدوام- بوصفه أداة مناسبة لـ عرض الحجج وتنفيذ الأفكار وضرب بعضها بعضًا فى مواقف بعينها، وحسب الظروف. وهاهنا، يمكن إجمال الخصائص الأخرى التاريخية التى تنطوى عليها تجليات صيغة الحوار: أولاً، إن الحوار- من حيث هو صيغة درامية- يجسد بالضرورة حدثًا، وبذلك ينطوى الحوار حتمًا على قوة أخلاقية ما. كما أن الحوار يمثل نموذجًا ضمنيًا

للتشارك ووحدة المصالح. ومن هذه الجهة، يمكن ملاحظة أن عدداً من الحوارات قد تم أثناء السجن (محاورة فيدون *Phaedo* التى كتبها أفلاطون، أو محاورة عزاء الفلسفة *The Consolation of Philosophy* التى كتبها بونثيوس، أو محاورة العزاء فى المحنة *A Dialogue of Comfort against Tribulation* التى كتبها السير توماس مور). وعليه، ينطوى الحوار - ثانياً - على علاقة أصيلة بقواعد التربية وقضايا التأثير وتبادل التأثير فيما بين الذات. وقد بات من المعروف أن التحليل النفسى الفرويدى ينعش - من هذه الناحية - الحوار إنعاشاً قوياً، إن لم يكن فى شكله المكتوب أيضاً^(٢٣). وثالثاً، لعل الخصيصة الكبرى فى الحوار - وإن كانت نادرة ويصعب الإمساك بها - تتمثل فى أن الحوار يلتزم بمنهج التوليد السقراطى *maieutics*؛ وأقصد به نظاماً من التبادل الكلامى الذى يسمح بنفسه بتوليد الجديد، والأفكار غير المتوقعة أثناء الحوار نفسه. فهذه الأفكار التى يتضمنها حدث الحوار كله هى أفكار "المؤلف" لا أفكار المشاركين فى الحوار (ومع أن أفلاطون كان هو نفسه المؤلف، فقد كانت الأفكار متضمنة فى صيغة غير محفوظة لدى المتحاورين جميعهم). ونظراً لأن المرء يتعامل مع شكل مكتوب ثابت فإن الفعالية الحقيقية التى ينطوى عليها منهج التوليد السقراطى - فى أى من محاورات أفلاطون مثلاً - هى التساؤل المنفتح. ويُعَيَّنُ ليفيناس بدقة هذه القضية حين يقول إن "الحوار الأفلاطونى يمثل ذكرى أيام الدراما لا الدراما نفسها" (على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية، ص ٢٠). ويمكن المرء المضى إلى أبعد من ذلك، فيرى التوليد السقراطى مجرد ممارسة أدبية تعليمية قام بها أفلاطون. ومع ذلك، تتميز المحاورات الحديثة التى يناقشها هذا المقال بميزة ميمة؛ ألا وهى تحاشى هذه المشكلات من خلال إعادة تشكيل فن التوليد السقراطى تشكيلاً جديداً طريفاً.

منذ أن أحيا هينجر صيغة الحوار في عقد الخمسينيات - ألا وإنه إحياء يقود على تحويل طريقة الحوار - مروراً بتصور بلانشو عن السرد، وانتفاءً بنصوص مثل خطوة ولا Pas وإسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge كتبها دريدا^(*)، يمكن صياغة المسألة على النحو الآتي: "ربما توجد طريقة في التفكير أعمق من طريقة التفكير التي تعمل باسم الفلسفة"^(٢٤).

(*) إن كلمة Pas التي جعلها دريدا عنواناً على عمله تكل في الفرنسية على معنى الاسم "خطوة"، وفي الوقت نفسه تُستخدم بوصفها أداة نفى، ويلعب دريدا في قراءته بلانشو على كلا المعنيين؛ مما جعل الكلمة تفيد مبانرة اتخاذ خطوة نحو الآخر وفي الوقت نفسه تعيقها أو إيقافها، وقد أثرنا ترجمتها إلى خطوة ولا. أما عنوان العمل الثاني لدريدا في Signsponge الذي يقرأ فيه الشاعر فرانسيس بونج Francis Ponge، والكلمة بحد ذاتها لا معنى لها، غير أنها تعني الكثير حين تتفعلها، حيث تضم الإمكانيات الآتية: sign التي تعني علامة، ثم sponge التي تعني إسفنجة، ولو شققناها بطريقة أخرى فلسوفاً تعضد: signs التي تعني علامات، ثم ponge التي هي اسم الشاعر، والتي تدل في الوقت نفسه على "الحرير"، وقد أثرنا ترجمته العنوان إلى إسفنجة العلامة/علامات بونج. المترجم.

هوامش المقدمة

- (1) Roman Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*, trns. George G. Grabowicz (Evanston, Ill. Northwestern University Press, 1973), p.3
 - (2) René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (first published 1949; Harmondsworth, Middx.: Penguin, 1973). Ch. 12 was written by Wellek.
 - (3) Joseph Libertson, *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and Communication* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1982), p. 141.
 - (٤) في مقابلة مع ريتشارد رورتي نشرت تحت عنوان Deconstruction and the Other ضمن كتاب *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers* (Manchester: Manchester University Press, 1984), pp. 107- 26. الفلسفى فى جانب كبير منه إلى فكر هيجل وهوسرل وهيدجر. ومن المحتمل أن هينجر أدومهم تأثيراً فى: وبخاصة مشروعه فى تجاوز "الميتافيزيقا اليونانية"، ص ١٠٩.
 - (٥) بخصوص رؤية شاملة عن الأزمة ما بعد التجريبية فى فلسفة العلم، انظر: Ian Hacking, ed., *Scientific Revolutions*, Oxford Readings in Philosophy (Oxford: Oxford University Press, 1981); Mary Hesse, *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science* (Brighton: Harvester and Boomington, Indiana: Indiana University Press, 1980).
 - (6) A. E. Chambers, *What is this Thing Called Science?*, 2nd edn (Milton Keynes, Bucks.: Open University Press, 1982), p. 30
 - (٧) مأخوذ عن: Dudley Schapere, Meaning and Scientific Change, in *Scientific Revolutions*, ed. Hacking, pp. 28- 29, 48.
- ويلحظ شابير أن كلمة "وربما" التى يقولها فيرابند زائدة فى هذا الاقتباس.

(8) Ibid., p. 38.

(٩) في مقدمته لكتاب:

Identity of the Literary Text, ed. Mario J. Valdes and Owen Miller (Toronto: University of Toronto Press, 1985).

يكتب أوين ميللر: "معظم المشاركين في هذا الكتاب يُسلمون بدرجات متفاوتة بأنه إذا كان التفكير في النص من حيث هو أثر فني يستقل بمعنى محدد ويكتفى بنفسه يكون من شأن التأويل اكتشافه، فإن فكرة المطابقة أو الهوية لا يمكن الإمساك بها بمزيد من التحكم بوصفها مفهومًا مقبولاً في النظرية الأدبية والنقد... فالاعتقاد بأن الهوية النصية ليست معطى سابقاً بل عملية تتشكل أثناء فعل القراءة سيبدو موقفاً من المحتمل أن يتحكم في القبول والرفض السائد في الأوساط الفكرية والثقافية اليوم" (ص xix).

(10) *Impossible Metaphors: Stevens "The Red Fern" as Example*. *Yale French Studies*, 69 (1985), pp. 150- 61.

وتظهر الحجة المتعلقة بالشمس من جديد بصورة حاسمة في كتاب:

The Linguistic Moment: from Wordsworth to Stevens (Princeton: Princeton University Press, 1985), pp. 141- 2.

(11) *The Well-wrought Urn* (New York: Harcourt Brace, 1947).

(١٢) في كتابه *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics* (Oxford: Clarendon Press, 1987)

يقول ستيفين بونجاي عن نظرية الفن عند هيجل: "الفن مغلف بمقولة الروح المطلق... فالعلاقة المطلقة علاقة ذاتية محضة. وهكذا، يغدو الروح المطلق مقولة إدراك الروح لنفسها؛ الأمر الذي يعني أن العلاقة بين الذاتين المنطقيتين المتضمنتين ستغدو هي العلاقة نفسها التي تشكل جانباً من الانعكاس: الذات تنعكس على نفسها وتعرف نفسها" ص ٢٨.

(13) *Deconstruction and the Other*, in Kearney, *Dialogues*.

(14) See Gary Madison's useful essay, *Phenomenology and Existentialism: Husserl and the End of Idealism*, in *Husserl: Expositions and Appraisals*, ed. Frederick Elliston and Peter McCormick (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1977), pp. 247- 68, 248.

- (15) See Hubert Dreyfus and John Haugeland, *Husserl and Heidegger: Philosophy's Last Stand*, in *Heidegger and Modern Philosophy*, ed. Michael Murray (New Haven, Conn. And London: Yale University Press, 1978), pp. 222- 38.
- (16) Heidegger and the Question of the Subject, in *The Conflict of Interpretations*, ed. And trans. Don Ihde (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1974), pp. 223- 35.
- (17) *Man and Language* (1966), in *Philosophical Hermeneutics*, ed. And trans. David E. Linge (Berkeley, Calif. : University of California Press, 1976), pp. 59- 68, 62.
- (18) *The Nature of Things* (1960), in *Philosophical Hermeneutics*, pp. 69- 81, 78.

وبخصوص تمهيد موجز إلى الهرمنيوطيقا في الفلسفة، انظر :

Paul Ricoeur: *The Task of Hermeneutics* (1975), in *Hermeneutics and the Human Sciences* trans. John B. Thompson (Cambridge University Press and Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1981), pp. 43-62.

(١٩) انظر على سبيل المثال:

Hurbert L. Dreyfus, *Mind over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer* (Oxford: Basil Blackwell, 1986).

(٢٠) يستخدم دريدا تعبير "شبه متعال" للإشارة إلى أن طريقته في البحث متعالية بالمعنى الذي يستلزم عن شروط إمكان الموجودات، و"شبه" بمعنى أنه لا يقدم الأسس لهذه الموجودات. انظر :

Psyche (Paris: Editions Galilée, 1987), p. 648

(21) Levinas, *Philosophy and the Idea of Infinity*, in *Collected Philosophical Papers*, tms. Alphonso Lingis (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987), pp. 47-59.

(22) *Glas* (Paris: Editions Galilée, 1974). *The Post Card: from Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987)

ويمكن عند هذين الكتابين مؤشراً على تغيير جذري في شكل الحوار.

(٢٣) بخصوص التحليل النفسي والحوار، انظر:

Shoshana Felman: *Jacques Lacan and the Adventures of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987).

(24) Derrida, in Didier Caen, Entretien avec Jacques Derrida. *Digraphe* (1987), pp. 11-27, 18.

الفصل الأول

تجاوز علم الجمال: الشعر عند هيدجر

على الرغم من أن "الأدب" صنف جمالي حديث نسيباً، "قمن الحق أن تاريخ تفسير فنون الأدب بأكمله قد تغير وتحول في نطاق إمكانات منطقية متباينة ينطوى عليها مفهوم المحاكاة *mimesis* (دريدا، *التشتيت*، ص ١٨٧). إن الأدب محاكاة *mimesis* (تقليد *imitation*) شيء ما يبدو واضحاً بذاته، سواء كان محاكاة "واقع"، أم "أفكار"، أم "انفعالات"، أم حتى محاكاة "نفسه" على الطريقة الشكلية.

وقبل أن نبدأ في مساعلة كنه هذا التصور وحدوده، لا بد من إيضاح بعض الفروق الأولية. أولاً، ليست المحاكاة *mimesis* و"التمثيل" *representation* من الأمور التي يمكن تحديدها ببسر؛ فثمة مناقشة يقدمها هيدجر، ينشغل فيها بتصوير عن المحاكاة *mimesis*، لم يعد من الممكن معه ترجمة الكلمة اليونانية *mimesis* (= محاكاة) إلى *imitation* (= تقليد)، أو إلى *re-representation* (= إعادة - تقديم، أو تمثيل). وثانياً، فكرة التمثيل *representation* نفسها ليست أحادية المعنى. ولعله من المفيد - في سياق المناقشة الحالية - التمييز بين معنيين ينطوى عليهما "التمثيل".

لعل نقطة البداية النافعة في إيضاح هذا التمييز أن نتتبع تحليل هيدجر لمصطلح التمثيل في كتاب ديكارت *التأملات Meditations*، وتأسيسه مبدأ أنا أفكر وأعرف أنني أفكر بينما أفكر *cogito me cogitare* بوصفه أساس الميتافيزيقا الحديثة.

يمكن وصف كتاب *التأملات* وصفاً تقليدياً على النحو الآتي: حاول ديكارت أن يقيم المعرفة على أساس يقيني في مقابل هيمنة النوجماتيكية والحكم المسبق *prejudice*، ولكي يحقق هذا أسلم نفسه لتيار من الشك قوى. وكان السؤال الذي أثاره: هل يوجد أي شيء يمكنني ألا أشك فيه فيمثل أساس المعرفة الراسخ والحق

الضرورى؟ وبعد أن استبعد ديكارت اليقينيّات الظاهرة على اختلافها (وجود العالم الخارجى، وأيضاً حقائق الرياضيات)، اكتشف مسلمته الشهيرة: أنا أفكر إذن أنا موجود *cogito ergo sum* بوصفها المسلمة الوحيدة التى لا تقبل الشك. وأنا كان موضوع الشك فإنى على وعى بنفسى وهى تقوم بفعل الشك: أنا أفكر، لذا فوجودى مضمون. والحق أنه ما دامت عملية الشك - من أولها إلى آخرها - طريقة من طرق التفكير، فلن يقدر أى نزوع شكى ارتياحى على قلقلة الكوجيتو. وإن كانت تعترينى حالة جنون مُطَبِّقٍ فَلَسَوْفَ أَظَلُّ أفكر، ولا بد أن أوجد. وما دام العلم يفضى إلى طريق اليقين المضمون - فيما يخلص ديكارت - فلا بد أن تحقق كل فرضياته الدليل نفسه الذى لا يقبل الشك، بوصفه نقطة بداية بديهية.

تُعَدُّ قراءة هيدجر - ألا وإنها لقراءة رصينة (وإن كانت تقبل المناقشة والتفنيد) - أكثر ترويضاً من أى ملخص معتاد عن ديكارت. ويمكن إجمال تحليله، استناداً إلى عمله *نيتشه: العدمية Nietzsche: Nihilism*، وهو يمثل المجلد الرابع من أعماله الكاملة، فى أربع نقاط على النحو الآتى:

النقطة الأولى: الكوجيتو عملية تمثيل مفهومة بشكل لائق. ولا يمكن ترجمته أو تعريفه تعريفاً محدوداً بأنه "فعل تفكير"، حتى بالطريقة التى يمكن على أساسها النظر إلى ديكارت بوصفه "العقلانى" - بألف ولام التعريف - على امتداد تاريخ الفلسفة كله، استناداً إلى أنه يختزل المدركات الحسية والإحساسات كلها وما أشبه إلى كفيات فى التفكير. يكتب هيدجر: "فى فقرات مهمة يقوم ديكارت بإحلال تعبير المعرفة أو الفهم من خلال *percipere* (*per-capio*) محلّ تعبير معرفتى بأننى أفكر بينما أفكر *cogitare*؛ حتى يمتلك الشيء أو يستولى عليه، بمعنى تقديمه إلى نفسه من خلال وضعه أمام نفسه: فعل التمثّل" (*نيتشه: العدمية*، المجلد ٤، ص ص ١٠٤ - ١٠٥).

النقطة الثانية: ومن ثمَّ، لا تعنى معرفتى بأننى أفكر بينما أفكر cogitare "فعل التفكير" بشكل دقيق، بل تعنى "أن أقدم لنفسى ما يمكن عرضه وتقديمه" (نيتشه: العدمية، المجلد ٤، ص ١٠٥). وإذا كان ذلك كذلك، فمعرفتى بأننى أفكر بينما أفكر/فعل التمثيل cogitare/representing هى الأمر الأحق، بينما يكون العرض أو التقديم presentation مضموناً وراء الشك: "معرفتى بأننى أفكر بينما أفكر cogitare هى دائماً 'فعل تفكير' thinking بمعنى 'فعل إطالة التفكير'، ويسمح التدبر والتروى- الذى يفكر على هذا النحو- بمرور ما لا يقبل الشك فقط بوصفه الشيء الثابت المحكم المتمثل على نحو ملائم" (نيتشه: العدمية، المجلد ٤، ص ص ١٠٥ - ١٠٦). ولذا، فعل الشك- من حيث هو مظهر مألوف فى التأمل الديكارتي- ملازم لفعل التمثيل بما هو إمساك بشيء ما وإحكامه. ويتجه التفكير المتروى نحو ما لا يقبل الشك. كما أن فعل التمثيل- من حيث هو معرفتى بأننى أفكر بينما أفكر cogitare- لا يضيف صفة الحقيقة على شيء لا يتمتع بمنزلة اليقين عند إدراكه أو قياسه. وتجد المظاهر الرئيسة فى منهجية العلم الحديث أساسها الفكرى هنا.

النقطة الثالثة: كل فعل من أفعال تمثّل أى شيء هو فى الأصل تمثّل "نفسى"؛ فمعرفتى بأننى أفكر بينما أفكر هى معرفتى أنا بأننى أفكر بينما أفكر cogitare is cogitare me cogitare: فعل التمثيل هو فى الأساس "فعل تمثّل- الذات". غير أن "الذات" لا يتم تمثيلها على نحو ما نتمثل موضوعاً كالمائدة أو الكرسي؛ فعلى خلاف المائدة أو الكرسي (ويضرب هيدجر مثلاً بكاتدرائية فرايبورج) ليست الذات موضوعاً ينتصب مواجهياً فى عملية التمثيل (a Gegen-stand)؛ فالـ "أنا" تتسجم مع نفسها انسجاماً جوهرياً:

عند حدس شيء ما حدساً مباشراً، عند كل عملية تقديم أو عرض، عند كل تذكّر، عند كل توقع، فما يُمثّلُه التمثيلُ

على هذا النحو مُتَمَثِّلٌ لى، موضوعٌ أمامى، وبهذه الطريقة لا
أكون أنا نفسى- فى واقع الحال- موضوع فعل التمثيل بل
أكون حاضراً "إلى نفسى" فى فعل التمثيل الموضوعى، والحق أنه
فى هذا الفعل وحده أحضر إلى نفسى (نيتشه: العدمية، المجلد
٤، ص ١٠٧).

وإن كان هيدجر لا يستخدم مصطلح "منعكس" reflexive ليشير إلى محاثة الـ أنا
ego فى فعل التمثيل؛ فلأن الـ أنا ego يشارك فيما يتم تمثله مشاركة متميزة. الـ
أنا متضمنة "سلفاً، لا نتيجة لاحقة"، بوصفها شرط عملية التمثيل. إن الوعى
بالموضوع وعى بالذات على نحو أصيل، والوعى بالذات هو الأرض الفعلية التى
تجرى عليها أفعال التمثيل أو التمثيل جميعها. هكذا، تتبثق الأنا بوصفها ذات
subject فعل التمثيل: الذات فاعل the self is sub-iectum (نيتشه: العدمية،
المجلد ٤، ص ١٠٨). ويلحظ هيدجر أن هذه "الذات" subject- من حيث هى
ترجمة للكلمة hypo-keimenon- لا تتطوى على علاقة أصيلة بالوعى الإنسانى؛
فالمقصود بها أصلاً "ما يستتر ويبقى عند الأساس، ما يكمن أمام نفسه" (نيتشه:
العدمية، المجلد ٤، ص ٩٦)، وتحتفظ هذه الذات بهويتها تحت صفتها مهما
اختلفت. وقد تحققت هذه الوظيفة التأسيسية عبر تصورات متباينة سابقة على
الميتافيزيقا الحديثة؛ فمن منظور أرسطو، الذات جوهر. ولو جاز التوسع بعد
ديكارت لقلنا إن الوعى و"الذات" مترادفان.

ثم أخيراً، يشتمل الكوجيتو cogito- بما هو فعل تمثّل- على "الشعور"
و"الحس" و"الخيال"، إلخ. وهذه التصورات أصيلة كلها فى الميتافيزيقا الديكارتية،
بقدر ما يتناسب كل منها مع نوع الموضوع الذى يظهر إلى الذات (واقعى، مثالى،
نفسى). ويبدو التعارض المفترض بين الإمبيريقية والعقلانية معارضا سطحيا حين
يوضع جنباً إلى جنب تعريف عملية التمثيل على النحو الصحيح، وبهذه الطريقة

يشرح أحدهما الآخر. وعلى هذا الأساس، يغدو "الانفعال" و"فعل التخيل" و"التلقى الجمالي" - جميعها - كصفات في التمثيل.

ويمكن التوصل إلى تعريف عملية التمثيل باقتباس موجز من هيدجر:

معرفتي بأني أفكر بينما أفكر *cogitare* هي فعل تَمَثَّلُ
بالمعنى الأتم الأكمل... وعلينا أن نربط العناصر الأساسية الآتية
بالتفكير: العلاقة بما يتم تمثله، تقديم الذات لما يتم تمثله، مثول
فعل التمثيل وتضمنه ما يمثل، في فعل التمثيل ومن خلاله في
حقيقة الأمر (نيتشه: العدمية، المجلد ٤، ص ١٠٩).

ولعله من المناسب، الآن، العودة إلى عملية التمثيل بمعناها الشائع الأعم.

من الممكن إجمال المشكلات التي تثيرها "عملية التمثيل" - بمعناها غير المتخصص - في صياغات فلسفية من قبيل: "كيف تعكس اللغة الواقع؟"، أو "كيف يربط الفكر بين العالم والوعي الإنساني؟". إن التمثيل اسم يُطلق على مشكلة العلاقة بين الذات والموضوع والتوفيق بين طرائق في الوجود نفهم أنها متعارضة (مثلاً، "الوعي" من جهة، و"الأشياء المادية" من جهة أخرى). ومن الواضح أن عملية التمثيل بهذا المعنى ظاهرة متولدة *epiphenomenon* عن تصور أزيد تعقيداً.

وعلى هذا، لا يمكن تقديم عمل هيدجر عن اللغة الشعرية انطلاقاً من أنه عمل يثير أسئلة المرجعية أو "الخيال" أو "تمثيل الواقع" أو "أية مشكلات أخرى في نظرية الأدب". إذ إنه عمل ينشغل - على الأصح - بعملية التمثيل، في معناها الدقيق، انشغالاً يتقوَّض بمقتضاه أيُّ أساس عام واضح يمكن أن تقوم عليه أية مناقشة عن التمثيل بمعناه المتعارف عليه. ويترتب على ذلك أن يصبح الشعر *Dichtung* عند هيدجر جانباً من تأمل يناهض علم الجمال نفسه لا جانباً من التأمل "في" علم الجمال.

فى المجلد الأول من أعمال هيدجر الكاملة وعنوانه *نيتشه: إرادة القوة بوصفها فناً* Nietzsche: Vol. One: The Will to Power as Art، يتضح من القسم المعنون بـ "ستة تطورات رئيسة فى تاريخ علم الجمال" Six Basic Development in the History of Aesthetics، السبب فى أن ذلك ينبغى أن يكون كذلك:

والآن، بما أن العمل الفنى يتحدد- فى النظر الجمالى إلى الفن- بأنه الجميل الذى يُنتجُ فى الفن، فإنه يتم تمثله بوصفه حامل الجميل ومثيراً له فى علاقته بحالتنا الشعورية. يتموضع العمل الفنى بوصفه "موضوع الذات"؛ فما هو قاطع بالنسبة إلى النظر الجمالى هو علاقة ذات/موضوع، من حيث هى- فى حقيقة أمرها- علاقة بالشعور (نيتشه: *إرادة القوة بوصفها فناً*، المجلد ١، ص ٧٨).

وحتى يتجاوز الشعرُ Dichtung علمَ الجمال، لا بد من اتصافه بالخصائص الآتية: أولاً، عليه أن يكون شيئاً آخر سوى أن يكون موضوع الوعى. وثانياً، لن يوجّه نفسه إلى الذات بالمعنى ما بعد الديكارتى. ولا يصدر- ثالثاً- عن فعل تقوم به أى ذات. ولسنا فى حاجة إلى قول إن هذه المطالب عسيرة.

لقد ألحق هيدجر على نحو كلاسيكى نسبياً (يمكن مقارنته بمناقشات هيجل Hegel فى علم الجمال Aesthetics)^(١) سؤال "الفن" بسؤال "الحقيقة". وهذه العلاقة القديمة بين الفن والحقيقة تفصل الفن عن التصورات التى تختزله إلى "الشعور" و"العبقريّة المبدعة"، و"الوعى الجمالى"، والتى هيمنت على تراث الكانطية الجديدة فى علم الجمال. فوصفَ الشعر Dichtung بأنه كيفية "تحدث" بها الحقيقة.

ويُعدُّ الكلام عن "حدوث" الحقيقة كلامًا بلا معنى، لو فهم المرء "الحقيقة" بوصفها تطابق عبارة خبرية مع شيء موجود في الواقع؛ فعبارة "القطعة على السجادة" هي عبارة إما صادقة أو كاذبة (بحسب السياق الذي نقال فيه)؛ فهي لا تُعتبر عن حدث من أى نوع. غير أن هذا التصور عن الحقيقة - بما هي الصحة الجازمة - يمكن فهمه من حيث هو وظيفة عملية التمثيل بمعناها الدقيق. وفي هذا التصور، يتخفى - هكذا يرى هيدجر - تصورٌ أشد أصالة عن "الحقيقة" يتضح من الكلمة اليونانية أليثيا *aletheia* (= زوال الحجاب، الانكشاف، التجلي)، التي تُعدُّ كلمة *truth* (= حقيقة) ترجمة مقبولة لها. أليثيا *A-letheia*: يقترح حرف الألفا فيها (وهو أول حروف الهجاء اليونانية) ترجمة بديلة مفادها "زوال الحجاب" *unconcealment* أو "الانكشاف" *dis-closure*، فالكلمة في ترجمتها لا تفيد معنى "الحقيقة" *truth* من حيث هي الصحة الجازمة في فعل التمثيل، بل تعني "زوال الحجاب" *(lethe) absence of concealment*. فما من شيء يعرض نفسه أو يُظهرها بما هي عليه يمكنه أن يغدو موضوعًا في أية عملية تمثيل، ومن ثمَّ شينا "حقيقيًا" بمعنى الصحة الجازمة.

واهتمامًا بتحليل هيدجر الكلمتين الألمانيةين *schein* (= أنار، سطع، ظهر) و *scheinen* (= منير، ساطع، ظاهر) في كتابه *الوجود والزمان Being and Time* (١٩٢٧) (ص ص ٥١ - ٥٥) وفي مقدمة *إلى الميتافيزيقا An Introduction to Metaphysics* (١٩٥٣)^(١). قد تجلو الكلمة الإنجليزية *appearance* (= ظهور)، جلاءً وافيًا، ثنائية "الحقيقة" *truth* و "الانكشاف" أو "زوال الحجاب" *aletheia*. قد يعنى "الظهور" "ظهورًا" ما؛ شينًا ما يظهر، سواء كان موجودًا أم ظاهرة من الظواهر. وقد يعنى "التظاهر" *semblance*؛ أى صورة خادعة، وشينًا يتخفى أو يخدع، له القدرة على التمثل والظهور بمظهر زائف. غير أن هذين المعنيين لا يوجدان إلا على أساس معنى ثالث؛ ألا وهو "الظهور" (أو "فعل الظهور") بمعنى

العرض أو التظاهر على هيئة ظاهرة phenomenality بوجه عام. وتعنى كلمة phaenomenon فى اليونانية "ذلك الذى يعرض نفسه ويُظهرها". وما من ظيور/عرض- بوجه عام- ولا ظواهر، وبالتأكيد ما من ظواهر خادعة، يمكن تصورها أو تصديقها؛ فالأمر أمر عرض غير واضح المعالم نسبياً، يحتل فيه "التظاهر" و"الموضوعية" منزلة متساوية، ما دام كلاهما يظهر فحسب. ويمثل هذا المساق السيال شرطاً سابقاً على عمليتي الإدراك والتمثيل، كما أنه يناهض الطريقة التى يغدو معها "الواقع"- بعد ديكارت- مرادفاً لليقين. ويشبه هذا المعنى الثالث من معانى كلمة الظهور معنى الأليثيا فى تأويل هيدجر علم الظهور phenomenology المضمر فى اللغة اليونانية القديمة. وعن الكلمة اليونانية phainesthai، يلحظ أحد المتحدثين، فى "محاورة عن اللغة" A Dialogue on Language (١٩٥٩) (على الطريق إلى اللغة، ص ص ١- ٥٤)، أن:

اليونانيين أول من خاضوا تجربة الـ *phainomena* وفكروا فيها بوصفها ظواهر *phenomena*. وكان من الغريب على اليونانيين غرابة تامة فى هذه التجربة أن يجعلوا من الموجودات الماثلة أمامهم كيانات موضوعية تنتصب لمقابلة لهم؛ إذ تعنى كلمة *phainesthai* بالنسبة إليهم أن الوجود يتولى إنارة نفسه بنفسه. وبهذه الإنارة يظهر. ويظل هذا الظهور سمة الحضور الأساسية فى كل الموجودات الحاضرة؛ فهى تشرق علينا عند زوال حجابها (على الطريق إلى اللغة، ص ٣٨).

وبالقدر نفسه، لعله من الزيف نقل المشكلات الحديثة فى فلسفة الإدراك أو التمثيل إلى الفكر اليونانى القديم؛ فيمقتضى هذا الفكر لا يدخل الإنسان فى علاقة مواجهة مع العالم، بل الأصح أن الظواهر نفسها تلقاه بانكشافها له وزوال حجابها.

كما يلحظ دريدا أنه لا يوجد في اليونانية القديمة كلمة تعادل كلمة representation (= التمثيل) بمعناها الحديث^(٣). ومع ذلك، ليس الغرض ضمناً في هذه المحاوراة العودة إلى اليونانيين؛ فالمحاوراة تتحدث عن التفكير في "ما كان اليونانيون يفكرون فيه على طريقتهم اليونانية المميزة لهم" (ص ٣٩). والحال نفسه ينطبق - مثلاً - على الكلمة اليونانية المهمة mimesis (= المحاكاة) وهي الكلمة التي ننتقل إلى الحديث عنها الآن من حيث إنها حاملة تصور يعارض التصور الذي تحمله كلمة representation (= التمثيل)^(٤)، بل ويحدد سياقها.

في بدايات مقال "جلسة مزدوجة" The Double Session، يراجع دريدا - على نحو إجمالي موجز - وصف هيدجر لتاريخ مفهوم المحاكاة mimesis ومعناها، بما هو إطار كان يتم تحديد تصور الأدب ضمنه باستمرار. أولاً، يلخص دريدا مفهوم المحاكاة mimesis الذي أعطاه هيدجر امتيازاً بتأويله الظاهراتي الكلمة اليونانية القديمة:

"حتى قبل أن تترجم كلمة mimesis إلى imitation (= تقليد أو محاكاة)، كانت الكلمة اليونانية تدل على تقديم الشيء نفسه وعرضه، تقديم الطبيعة وعرضها، تقديم الفيزيس التي تُبرَزُ نفسها، وتولّد نفسها بنفسها، وتُظهر (إلى نفسها) على النحو الذي هي عليه في الواقع، بحضورها إلى صورتها ومظهرها المرئي ووجهها (التشيت، ص ١٩٣).

وعلى هذا الأساس، تُفهم المحاكاة mimesis في تطابقها مع تصور الحقيقة من حيث هي *أليثيا* وإزالة غطاء؛ أي بوصفها فعل ظهور بسيط لما يحضر حين ظهوره. والحق أن هذه البساطة - فيما يُبين هيدجر - ليست بسيطة (انظر أدناه). وثانياً، يشير دريدا إلى معنى المحاكاة mimesis الأكثر شيوعاً؛ ألا وهو التقليد imitation. وما دام المعنى الضمني في هذا التصور هو التقليد - أو إعادة تقديم

re-presentation شيء ما موجود سلفاً بطريقة ظاهرة- فلن يمكن التفكير في معنى المحاكاة mimesis التقليدي إلا على الأساس الكامن في المحاكاة؛ ألا وهو الظهور.

ولتوظيف هذه الاستراتيجية التي ستغدو أمراً حتمياً كلما تقدم هذا الكتاب، من الأفضل المضي قدماً في تحليل هيدجر بالرجوع إلى فعل التفكير وتأمله، ألا وهو الفعل الذي عرضنا له من قبل في الفقرات السابقة، لا بدافع تأكيد ما ينطوي عليه فعل التفكير من نتائج بل بدافع الانتباه إلى المضمرات الفاعلة بخفاء في عملية التفكير، على نحو يمكننا من الإمساك بها. حين يستخدم دريدا كلمة واحدة على سبيل التورية pun أو على سبيل ازدواج المعنى (mimesis/mimesis)، فهو يُحاكي "الرّجعة" أو الانعطاف التي يقوم بها هيدجر إلى ما وراء حدود فعل التفكير بمعناه التمثيلي؛ أقصد بذلك التأمل العميق في كلمة "المحاكاة" mimesis على نحو يؤدي إلى استنباط معنيين لها (على الأقل)، ينشأ أولهما (ألا وهو المحاكاة من حيث هي ظهور apparentness) بوصفه فرضاً قبليناً محجوباً في المفهوم الآخر عينه (ألا وهو المحاكاة من حيث هي تقليد imitation)؛ كما لو أن مصطلحيّ الظهور والتقليد يحمل أحدهما للآخر علاقة المظهر figure والأساس ground، والغريب هنا أن الأساس يختفى بوصفه مقدمة المظهر. وكما سوف نرى فيما بعد، يحرص هيدجر على هذه البنية المزدوجة المؤلفة من المظهر بوصفه أساساً (و) المظهر والأساس في تصويره عن اللغة نفسها.

يرتبط سؤال ماهية اللغة ارتباطاً وثيقاً بما يُدعى أنه الانعطاف أو التحول في فكر هيدجر بعد كتابه *الوجود والزمان* (١٩٢٧)^(٤)؛ ففي هذا الكتاب يعالج هيدجر سؤال الوجود عبر تحليل طريقة دُتو الوجود الإنساني المتعين Dasein من العالم قبل أن ينعكس هذا الوجود على نفسه ويفكر في نفسه. إذ من خلال حالات الوجود الإنساني المتعين Dasein وانهماماته المتنوعة يتنوّر العالم وتظهر

الأشياء على ما هي عليه. ومع ذلك، لا تقوم فلسفة كهذه- على الرغم من قوتها الجذرية- بإحداث قطيعة مع النزعة الذاتية الديكارتية كما قد يبدو للوهلة الأولى؛ فلا يزال فيم الموجود الإنساني المتعين Dasein قبل أن ينعكس على نفسه ويفكر في نفسه جزءاً من الذات المتمركزة ميتافيزيقياً^(٦)؛ إذ يظل "الوجود" مفهوماً على أساس موقف الإنسان من الموجودات (كما تُعرّيها من تحجبها اهتماماتنا، سواء كانت عملية أم نظرية). وعلى المسألة الأكثر جوهرية أن تزيج الموجود الإنساني المتعين Dasein عن هذا الموقع المركزي، فتنتبه إلى هذا الانفتاح، أو الصفاء، الذي من خلاله تُعرض الموجودات نفسها، حيث يُوهب الموجود الإنساني المتعين Dasein عالماً، فيظهر إلى نفسه على أساس هذا العالم.

ومع الانعطافة التي قام بها هيدجر، لم يعد سؤال الوجود والعالم يرى الموجود الإنساني المتعين Dasein نقطة مرجع مركزية. إذ تشغل مقالات هيدجر نفسها- سلفاً- بالانتقال من الوجود إلى العالم عبر اللغة التي لا تُعَدُّ في جوهرها أداة إنسانية. ولا يقصد هيدجر من اللغة Sprache- بما هي "القول" الأولى- هذا الحقل الذي هو في العادة موضوع علوم اللغة. يكتب كوكلمان Kockelmans:

يعني هيدجر بـ *اللغة* كل شيء [يُحْضَرُ] من خلاله
المعنى إلى دائرة الضوء حضوراً واضحاً، بصرف النظر عما إذا
كان ذلك يحدث بشكل مادي، من خلال عبارات اللغة بالمعنى
الضيق للمصطلح، أو من خلال العمل الفني، أو من خلال
مؤسسة اجتماعية أو دينية، وهكذا^(٧).

إن "العالم"- المفهوم بوصفه مجموع المرجعيات والمعاني الممكنة السارية عبر الثقافة- لهُو بشكل أساسي وظيفة "اللغة" بالمعنى الهيدجري: "من الممكن أن يتواصل الإنسان والشئ تواصلًا ذا مغزى، فقط ضمن حدود العالم الذي يقدم نفسه إلينا في اللغة ومن خلالها"^(٨).

ويبدو زعم هيدجر بأن "اللغة هي التي تتحدث"، لا الإنسان، زعماً محالاً للوهلة الأولى. ولا ريب في أن هيدجر لا يمكنه الزعم بأن اللغة تستمر. أو تنزل فاعلة، دون كلام الإنسان. ومع ذلك، فاللغة "ليست مجرد نتاج فعل الكلام الإنساني وثمرته"^(١) (كوكلمان).

اللغة هي التي تنسج ضفيرة الوجود والإنسان وتَهَيِّبُها عند تجلّية العالم وانكشافه، كما تَهَيِّبُ الترابط بين الأشياء في العالم. لذا، تحتل اللغة- عند هيدجر- منزلة متعالية. اللغة كلام وكلام *Sprache and sprache* (اللغة كلام وشرط الكلام؛ مظهر *figure* وأساس *ground*). غير أن هذه المنزلة المتعالية التي تحتلها اللغة مركّبة في حد ذاتها، وفي الوقت نفسه يمكن استشكاليها من بعض انوجوه بالاستناد إلى ليفيناس وبلانشو وآخرين. ألا وإن كُنْه هذه العلاقة بين الإمبريقي والمتعالي، بين الكلام الإنساني واللغة التي من المفترض أنها "أولية"- لهُو القضية الرئيسة على امتداد هذا الكتاب.

وعند المجازفة بتبسيط له اعتباره، يمكن المرء المغامرة بأن العلاقة بين ما يُطلق عليه هيدجر الشعر *Dichtung* واللغة التي تُعدّ بالمعنى الأعم تمثيلاً- هي علاقة بين "الأساس" *ground* و"المظهر" *figure* على شاكلة العلاقة بين شكلي المحاكاة *mimesis* الأول والثاني، أو شكلي الكلام *Sprache*. فمن ناحية، توجد اللغة التي يُنظر إليها ببساطة على أنها لغة مُحاكِية *imitator* أو دالة *signifier* على ما يوجد سلفاً. وذلك ضرب من اللغة لا يسمح إلا بالاختصار أو الترجمة إلى منطق شكلي. ومن ناحية أخرى، يوجد- فيما يزعم هيدجر- عنصر "شعري" في اللغة يجلب إلى الحضور ما تُسمّيه اللغة؛ لغة تُقدّر على جلب الظاهر إلى نفسه حتى ينتصب أمامنا دون حجاب. هذا الفهم الأول فرع عن الثاني مبتسر. يكتب هيدجر في مقاله "الشيء" *The Thing* (١٩٥١) (الشعر واللغة والتفكير، ص ص ١٦٥ - ١٨٦): "لا يقدر الإنسان إلا على تمثّل ما ينجلي من تلقاء نفسه الانجلاء

الآن فيعرض نفسه عليه في النور الذي يجلبه معه، ولا يهم كيف يحدث هذا" (الشعر واللغة والتفكير، ص ١٧١). لا نفهم اللغة أو نتصور موضوعاً (على نحو ما يحدث في التصور التمثيلي عن اللغة)؛ نظراً لأنه من خلال اللغة تحديداً تتجلى الموضوعات فتتصب في انفتاح الحضور. وحين يتم النظر إلى اللغة بمقتضى معنى الحقيقة الظاهراتي (أو اليوناني) بما هي ألِيثيا aletheia (= زوال الحجاب والانكشاف والتجلى) (على أساس أن الأليثيا تعارض تصور الحقيقة بما هي درجة التناسب في عملية التمثيل) - حينذاك لن تكون اللغة دالة بما يكفي حين تعرض^(١٠)، أو بالأحرى حين تهب الظهور:

تحدث اللغة، بوصفها عرضاً، حين تمسك بكل مناحي الحضور، فتستدعي منها الحاضر حتى يظهر ويخبو. وعلى هذا الأساس. نصغي إلى اللغة من خلال طريقتها، فنتركها تقول كلامها لنا (على الطريق إلى اللغة، ص ١٢٤).

إن اللغة بما هي إعادة تقديم re-presentation تقوم على-- وتخفى في آن معاً- اللغة بما هي كيفية في الحدوث تحضر الأشياء إلى الوجود، والوجود إلى الأشياء. اللغة بما هي إعادة تقديم ليست مستقلة بنفسها؛ لأنه بدون عمليات الظهور المترتبة على فعل الاستحضار الأولي لا شيء يمكنه أن يظهر ليصبح- لاحقاً- موضوعاً في أية عملية من عمليات التمثيل. كما أنها تخفى، ما ظل تصور اللغة أداة ووسيلة تواصل، لا بمعنى توهم عدم قيامها على تقديم أو عرض يتمتع بأصالة أزيد فحسب، بل أيضاً بمعنى الانقسام الثنائي إلى ذات وموضوع؛ ذلك التضاد الذي ينمحي أساسه في "المبدأ" العام (الظهور بوجه عام، لو جاز التعبير). ولو انتفعنا بالمجاز الذي قليلاً ما يستعمله هيدجر- على الرغم من فائدته- لن تكون اللغة مجرد كيان على مسرح العالم، بل هي نفسها هذا المسرح، فهي "المكان" الذي فيه وحده تظهر الأشياء. وهكذا. ينطوي "كنه" اللغة على تيجين

خاص أو تضافر بين كل ما يتعلق بالموجودات في تحققها العيني ontic وكل ما يتعلق بالوجود ontological.

فلنعد، الآن، إلى تصور هيدجر عن الشعر Dichtung نفسه (poetising)، بما هو كيفية في اللغة يربطها هيدجر ربطاً حميماً- عبر أشكال بعينها من فعل التفكير- بالقوة الجوهرية في اللغة من حيث هي قول saying لا يرتبط بـ "الخيال" fiction أو "الشعر" poetry ارتباطاً بسيطاً. كيف يميز هيدجر بين الشعر Dichtung والفنون بوجه عام؟ إن الشعر Dichtung في تصور هيدجر بعيد عن تصور "الشعر" Poetry بالمعنى المتعارف عليه؛ إذ يقدم هيدجر تصوراً جديداً عن ما هو شعري يُحوّل به وجود اللغة: "اللغة نفسها في جوهرها شعر"^(١١).

حين يرى هيدجر أن كفاءات الحضور في الفنون الأخرى- العمارة والتكنولوجيا مثلاً- محدودة بزوال الحجاب الحاصل في اللغة نياية الأمر، نراه في محاضراته عن الشعر وانفن يشن نوعاً من التراتب الضمني. ومن الممكن- في هذا السياق- أن يذكر المرء أولاً الأعمال (المهنية أو الفنية) التي لا تجس إلا هيمنة فعل التوضع في الميتافيزيقا الحديثة؛ ألا وإنها أعمال يعلن فيها الوجود عن نفسه بوصفه "واقعاً" بوصفه موضوع تمثيل سمبويقي، إلخ. في هذا السياق، يظهر قدح هيدجر فيما يدعو "الأدب" literature في مقاله ما ندعو تفكيراً What is Called Thinking (١٩٥٤)، وكذلك قدحه في الكثير من أعمال الفن الحديث، في غير هذا المقال^(١٢):

في كل مكان، يتبع الناس الانحطاط في العالم، خرابه وزواله الوشيك، ويسجلون ذلك؛ فتنهال علينا روايات تقريرية لا تقدم شيئاً سوى الإغراق في هذا التدهور والانحطاط ومسايرته. هذا النوع من الأعمال الأدبية أيسر من الأعمال

التي تقول قولاً جوهرياً وتتعمق في التفكير الحقيقي، ناهيك عن
أنما أعمال تشير الملل حقاً (ما ندعوه تفكيراً، ص ٢٩).

هذا النوع من "الأدب" هو مجرد إعلان آخر عن هيمنة ميتافيزيقا الذات، ولا يقدم
سوى تمثيلات ورؤى متنوعة عن العالم فحسب. ومن الواضح أن الطريقة السائدة
في قراءة النصوص بوصفها تعبيراً عن آراء المؤلف ومكانته التاريخية، تنبؤ -
فيما يرى هيدجر - إن لم تكن مغلوبة أو غير مهيمنة فهي على الأقل غير
جوهريّة". وهيدجر إذ ينتقد فهم اللغة بما هي تقنية أو أداة (ألا وهو فيم يجعلها
جزءاً من تكنولوجيا الاتصال) ينتقد ضمناً علوم اللغة والسيرنطيقا والذكاء
الاصطناعي، إلخ. وكما هو الحال في الميتافيزيقا الديكارتية بوجه عام، يمكن القول
إن هذه الحقول النطاقية مستحيلة دون مجال أكثر أولية يسبق التفكير الانعكاسي
مرتبط بتصور هيدجر عن الشعر *Dichtung* ارتباطاً وثيقاً؛ ألا وإن هذا المجال
لهو اللغة التي تفتتح "العالم"، وتعطي الأشياء ظهورها ومعناها:

هومر *Homer*، سافو *Sappho*، بندار *Pindar*، سوفوكل
Sophocles، هل هم أدباء؟ كلا! غير أن هذه هي الطريقة التي
يظهرون بها لنا، الطريقة الوحيدة، حتى حين يلزمنا التاريخ
الأدبي بإيضاح أن هذه الأعمال الشعرية ليست في حقيقة أمرها
أدباً (ما ندعوه تفكيراً، ص ١٣٤) (١٣).

ولنعد، الآن، إلى قراءة هيدجر لإحدى القصائد المعتمدة؛ ألا وهي قصيدة جورج
تراكل *Georg Trakl* "مساء شتوي" *A Winter Evening* ("اللغة" (١٩٥٩).
الشعر واللغة والتفكير، ص ص ١٨٩ - ٢٣٠). في هذه القراءة، يعتنى هيدجر
غاية الاعتناء بالسطرين الشعريين الآتيين: "حين يتساقط الثلج على النافذة/ وحين
يدق ناقوس الكنيسة يعلن عن صلاة الغروب". فيكتب عنهما الآتي:

يُسَمَّى الكلامُ وقتَ المساءِ في الشتاءِ، فما هذه التسمية؟
هل هي مجرد زخرفة أدبية لموضوعات وأحداث عرفها كل
الناس ويمكن تصويرها بكلمات من اللغة: الثلج، النافوس،
النافذة، تساقط المطر، دق النافوس؟ (الشعر واللغة والتفكير،
ص ١٩٨).

يقول هيدجر "كلا"؛ حتى يمنح اللغة منزلةً أنطولوجية:

إن فعل التسمية لا يعنى إغداق النعوت، لا ولا يعنى
استخدام كلمات، بل هو دعوة ونداء. فعل التسمية نداء.
وفعل النداء يجعل ما يناديه أقرب إليه. غير أن هذا القُرب لا
يستحضر ما يناديه ليجعله أقرب إلى ما هو حاضر ويُوجد له
مكانًا هناك فحسب. إذ الحق أن النداء ينادى؛ فيجلبُ الحضورَ
إلى ما لم يكن مدعوًا من قبل إلى مقام القُرب (الشعر واللغة
والتفكير، ص ١٩٨).

من الواضح أن المنادى لن يحضرَ على طريقة الموضوعات الحاضرة في تناول
اليَد ونحن في غرفة مثلاً؛ إذ يلج هيدجر على أن القصيدة لا تصف مساءً شتوياً
وُجِدَ من قبل في الواقع بطريقة ما، لا ولا هي "تحاول أن تتظاهر بحضور المساء
الشتوى لتترك انطباعاً عنه حيث لا يوجد مثل هذا المساء الشتوى" (الشعر واللغة
والتفكير، ص ١٩٧، التشديد من عندي). فما نطلق عليه، تقليدياً، اللغة الخيالية أو
التخييلية، قد آلَ عند هيدجر إلى تصور مستغرب عن "الدعوة" إلى "الذنو"
و"القُرب".

ولو تحدثنا بشكل بسيط، يُسمى "القُرب" المعنى الضمنى الذى يسبق التفكير
النظري فى أصرة تجمع الوجود الإنسانى المتعين Dasein والعالم،

كما وصفناهما في المقدمة. وبهذه الطريقة، يضطلع الشعر *Dichtung* بإحضار الأشياء إلى العالم والعالم إلى الأشياء: نداء الشعر "يدعو الشيء، على النحو الذي به يحمل الشيء الإنسان على النظر إليه بوصفه شيئاً... فالشيء يكشف الحجاب عن العالم الذي يقيم فيه الشيء" (*الشعر واللغة والتفكير*، ص ١٩٩ - ٢٠٠). وفي الشعر *Dichtung* تفعل الأشياء فعلها فينا، لا بوصفها موضوعات تبدو للوعي بل بوصفها مدعوة - مؤقتاً - إلى "معناها"^(١٤)؛ فنفهمها بوصفها إرهاباً بالرابطة الكلية - نسبياً - الأصلية في عالم يكسب فيه الشيء تفرده بمشاركته فيه. ومن ثم، يندر في هذا "القرب" أن تكون له صلة بفضاء مكاني أو زمني يقاس بالiardات أو بالساعات. ونحن نعرف أن منجزات وسائل الاتصال الحديثة تقدر على تقليص المسافة من القارات وإليها على ظهر هذا الكوكب، غير أن هذا التواصل السريع يفنق إلى معنى "القرب". ليس القرب تصوراً عن الموجود في تحققه العيني *ontic* بالمرّة، يدل على هذا أو ذاك من الموجودات أو العلاقة بينها. إن تعبير القرب تعبير أنطولوجي *ontological* يتعلق بالوجود، يُسمّى - بمفارقة - شيئاً بعيداً غير ملحوظ على المستوى الموجودي. ويرى هيدجر أن هذا القرب يؤسس تعريف الإنسان بدءاً بما هو الموجود الإنساني المتعين *Dasein*. وتبرز ملاحظة كوكلمان مدى تعقد الموضوع: "لسنا نحن الذين نفترض سلفاً زوال الحجاب عن الموجودات، بل إن زوال الحجاب عن الموجودات (بمعنى الوجود) يضعنا في حالة نظل معها كل عباراتنا الخبرية ضمن حدود زوال الحجاب"^(١٥). والقرب الذي عبّره يوهب حدث زوال الحجاب في العالم، هو، على وجه التحديد، "نطاق مفتوح" *open region* يجب على عملية التمثيل الديكارتي (وكذلك إلى حد ما، الموجود الإنساني المتعين كما أوضحه كتاب *الوجود والزمان*) أن تفترضه سلفاً: "يضع التمثيل نفسه في نطاق مفتوح يمر من خلاله التمثيل بوصفه فعل تمثيل" (بيشيه، *العدمية*، المجلد ٤، ص ١٠٩). والأكثر من هذا، لا يعني هذا الافتراض القبلي

شرطاً سابقاً على أى مفهوم؛ بل هو نفسه شرط التمثيل السابق على التمثيل، ألا وأنه شرط متجاهل فى التمثيل.

لعل أكثر ما يثير الجدل فى مناقشات هيدجر المتعلقة بالشعر - وبصفة خاصة حين يتطرق إلى السياق الأنجلوسكسونى - تلك المواضع التى تغرى بوجود أوجه شبه بينه وإكلنثييات بعينها فى الفكر الإميريقى. وبمقتضى ذلك، يُظن أن هيدجر يرفض الفكر التمثيلى المفهومى لصالح العناية بالفكر أو اللغة بوصفهما تجربة؛ إلى درجة أن مترجم هيدجر، ديفيد كريل David Krell، وهو يناقش هيدجر بخصوص "الإيقاع" rhythm، يبدو منجذباً إلى هذا التثمين التقليدى لـ "العنى" أو "الحى" على حساب "المجرد" أو "المشتق" وفى مقابله^(١٦). والحق أن بعضاً من وصف كريل ينعطف بهيدجر إلى حالة من حالات الميتافيزيقا "التجسدية"؛ وهو ما يطلق عليه دريدا "محاولة من أشد المحاولات نمطية وجاذبية، تسعى إلى إعادة مواعمة الكتابة ميتافيزيقياً" (التشئيت، ص ٢٠٦). وخلاصة الأمر أن القصيدة من حيث هى تمثيل representation تخضع للقصيدة من حيث هى اشتراع enactment. لذا، يستشهد كريل بقول ماكليش Macleish المأثور: "القصيدة لا تعنى/بل توجد"، دون الإشارة إلى أن هذا هو إكلنثيه الجماليات الرومانسية. ويستمر كريل على النحو الآتى: "إن البيتين الشعريين اللذين يأتيان فى مقدمة قصيدة ماكليش، واللذين يشترعان وجود القصيدة، يقرمان - من ثم - بدور التحريض على التفكير أكثر مما يقومان بإقرار نتيجة جازمة!" (ص ٣١؛ التشديد من عندى). ويُعدُّ كريل، هنا، نموذجاً على نهج يُسَىء - غالباً - توظيف هيدجر. ولعل مناقشة مسألة الحد الفاصل Boundary (١٩٧٦) المكرسة لهيدجر تثبت ذلك. وعلى سبيل المثال، بينما يشير ألفن هـ. روزنفيلد Alvin H. Rosenfeld إلى الخطوات الأولى فى رؤية هيدجر عن اللغة، سرعان ما ينتقل إلى وصف شعر دنيس ليفرتوف Denise Levertov؛ فيؤكد سيولة الدمج بين الصورة الشعرية والوجود. وعن قصيدة ليفرتوف "تعلم الأبجدية من

جديد "Relearning the Alphabet" (١٩٧٠)، يقول روزنفيلد "إنها تعلت من شأن التجربة الأولى فتبرزها إلى حيز الوجود وهي في ذروتها" (١٧)، على نحو يجعلها أوثق صلة بـ السيرة الأدبية *Biographia literaria* (١٨١٧) منها بمارتن هيدجر. وفي حين يؤكد هيدجر الاختلاف بين كل ما يتعلق بالموجود في تحققة العيني والوجود *the ontico-ontological difference*، يسهب روزنفيلد في الحديث عن الوحدة والائتلاف:

بين اللغة والوجود حدود مشتركة: "وجود اللغة" و"لغة الوجود" يندمجان. إذ يوحد الشعر بينهما، فيقدس الوحدة محتفياً بها، ثم ينسحب من العالم إلى حيث يقيم، حتى يأتي أورفيوس جديد يستدعيه مرة أخرى من مرقده (ص ٥٤٦).

وقد كان هذا النوع من تلقى قراءة هيدجر للشعر سبباً رئيساً في عدم استكشاف أوجه الصلة بين وجهتي نظر هيدجر ودريدا عن الأدب، حتى سنوات قليلة ماضية. ولعله من الضروري تأكيد المؤديات الجذرية في عمل هيدجر لمواجهة هذا النوع من التلقى.

يتمثل خلاف هينجر مع الميتافيزيقا في عدم قدرتها على التفكير في الاختلاف *difference* بين الوجود والموجود. إن وجود الموجود، الذي من خلاله تظهر الأشياء، لم ينظر إليه إلا بمقتضى نموذج آخر أو بمقتضى كيان أعلى. وليكن هذا الكيان مثلاً الجوهر والعلّة الأولى، كما لو أن العالم ينطوى على طريقة ينوجد بها موضوع تلقاه مصادفةً في العالم. على هذا النحو، يسقط الاختلاف بين الوجود والموجود في النسيان.

إن بنية الاختلاف بين الموجود في تحققة العيني والوجود *ontico-ontological difference* لهي بنية شديدة الخصوصية والتميز بحكم

الضرورة؛ فالفرق بين الوردية ووجودها) يثير مشكلة تختلف اختلافًا كليًا وافيًا عن المشكلة التي يثيرها الاختلاف بين وردة وأخرى. وتنشأ بنية الاختلاف عن الاعتبار الآتية: أولاً، (في) الوجود وحده، يمكن أن تحضر الموجودات أو توجد. ثانياً، الوجود، الذي يتم التفكير فيه على أساس اختلافه اختلافًا قاطعًا عن أي موجود، هو لا شيء، ولن نتكلم من إدراكه على نحو ما ندرك أي موجود. فالكل - إن جاز التعبير - شيء آخر بخلاف مجموع أجزائه؛ غير أنه لا يوجد منفصلاً عنها.

في بداية مقال "جلسة مزدوجة" The Double Session، أوضح دريدا هذا التفاعل الغريب بوصفه "التباسًا أو ازدواجًا في حضور الحاضر وظهوره - ذلك الذي يظهر وفعل ظهوره - من خلال طية fold صيغة اسم الفاعل" (التشيت، ص ١٩٢). ف الوجود من حيث هو فعل ظهور (ومن حيث اختلافه عن الموجود الذي يغدو ظاهرًا). يختفى - بحكم الضرورة - عند نزع الحجاب عن ذلك الذي يجعله الوجود حاضرًا. ينسحب الوجود فلا يحضر؛ مع أن بنية الحضور الماثلة بعينها أمانًا هو الذي قد أنجزها. ولعل في ذلك تصورًا بسيطًا مخادعًا عن المحاكاة mimesis من حيث هي بروز/إلى/افتتاح ذلك الذي يظهر. وترتينا على تحليل هيدجر الكلمة اليونانية Phusis المرادفة لكلمة الوجود being، لا بد أن يمرر المرء، خفيةً، طيةً صيغة اسم الفاعل إلى مشهد المحاكاة mimesis الأول:

ومن ثم، ف المحاكاة mimesis هي حركة الفوزيس، وهي حركة طبيعية على نحو ما (بالمعنى غير المشتق من هذه الكلمة)، يتضاعف من خلالها الفوزيس - بلا خارج ولا آخر - حتى يقدم ظهوره، حتى يظهر (إلى نفسه)، حتى يُبرَز (نفسه)، حتى يزيل الحجاب (عن نفسه)؛ كي ينبثق من تخفيه الذي قد أثر به نفسه؛ كي يشرق - نورده علينا (التشيت، ص ١٩٣).

وكما توحى الأقواس السابقة، فالوجود بوصفه انكشافاً وانجلاءً هو- على وجه التحديد- ما لا يظهر في ذلك الذى ينكشف وينجلي (الموجودات). ومن ثم، ينطوى الحضور أو الانكشاف- بمفارقة- على بنية انسحاب. عند انكشاف ما ينكشف وتجليه يُمخى الانكشاف نفسه ويزول.

وعلى هذا النحو، تشارك اللغة- المظنون أنها كيفية فى تمرير الوجود إلى الموجودات- فى بنية الانكشاف أو فعل الظهور، ألا وهى البنية التى لن تغدو هى نفسها موضوعاً. وعلى وجه التحديد، عند انكشاف شيء مَادى وتجليه يُمخى فعل الظهور فيما يصبح ظاهراً. ولن تصير اللغة- بوصفها كيفية فى الحضور- موضوع تمثيل بسيط. إنها أفق متعالٍ. ولذا، نظل نحن- فيما يكتب هيدجر فى مقاله "طريق اللغة" The way of language (١٩٥٩) (على الطريق إلى اللغة، ص ١١١-١٣٦)- "موكولين إلى الوجود فى اللغة، وضمن حدودها، فلا نقدر على الخطو خارجياً والنظر إليها من أى موضع آخر سواها" (على الطريق إلى اللغة، ص ١٣٤). وبالإضافة إلى ذلك، يُعَدُّ نداء "الشعر Dichtung و"أمرد"- من حيث هو صيغة نداء وأمر- كـ"كيفيتين لغويتين تتأبَّان على المعالجة الفلسفية الشاملة- تقريباً- التى ترى اللغة كما لو أن كُنْهها وصفى خبرى فحسب. ليس الشكل الخبرى أو التقريرى كُنْه اللغة، بل كُنْهها انفتاح على رنين الصلة بين العلاقات والمعانى التى تظهر فى تخارجها عن "الواقع" و"الإنسان". تضطلع اللغة بمهمة الاختلاف بين الموجود والوجود، ألا وإنه الاختلاف الذى تنتصب فيه الأشياء فتكشف عن وجودها عبر اللغة. غير أن تعبير "تكشف عن وجودها"- أو "منكشفة فى وجودها متجلية"- تعبير معقد إلى حد كبير، بحكم الضرورة. ولو استخدمنا تعبيرات دريدا فى مقاله "جلسة مزدوجة" لأمكننا وصف بنية الاختلاف بين الموجود والوجود بأنها "طَيَّة" fold. يظهر الموجود فى فعل الظهور (الوجود) الذى ينسحب عبر بنية المحو بوصفه فتحاً عبر الطي. واللغة نفسها طَيَّة فى هذه

البنية التى من خلالها تسحب اللغة نفسها فلا تَظْهَرُ موضوعًا وهى تحمل موجودًا على المجيء إلى الحضور. ويخبرنا مقال "كُنْه اللغة" The Nature of Language (١٩٥٩) (على الطريق إلى اللغة، ص ص ٥٧ - ١٠٨)، بالآتى:

يوجد دليل على أن كُنْه اللغة الحقيقى يتمنعُ صراحةً على التعبير عن نفسه بالكلمات: باللغة، أى بالعبارات التى نستخدمها ونحن نتحدث عن اللغة. وما دامت اللغة تمسك عنا- بهذا المعنى- كُنْهها فى كل مرة، فهذا الإمساك أو التمتع راسخ فى كُنْه اللغة عينه (على الطريق إلى اللغة، ص ٨١).

لذا، ثمة تَخلُّ بدنى عن أية عناية تسعى إلى وضع اللغة فى إطار مفهومى Conceptual ("فنحن لا نتحدثُ اللغةَ وكفى، بل نتحدثُ بالطريقة التى تملئها علينا اللغة") (على الطريق إلى اللغة، ص ١٢٤). والسؤال الأهم: إلى أين تقضى بنا هذه "الانعطافة" بابتعادها عن التفكير التمثيلى؟ وما كيفيات التعالق الأخرى، "الأعمق"، التى ينضبط بمقتضاهما الفكر، إذا ما مضى المرء أبعد من الأشكال النسقية المنطقية؟ يتمثل اقتراح هيدجر، الذى يقدمه لنا، فى أن الأمر كله يتعلق تعلقًا أوليًا بتحويل اللغة نفسها وتحويل علاقتنا بها، على أنه من الضرورى- قبل كل شيء- أن نتعلم عدم السعى إلى جعل اللغة موضوعًا أو شيئًا، وأن نتعلم طريقة العناية الظاهرانية فى الانتباه لها، أى ترك اللغة وإخلاء السبيل أمامها كى توجَدُ

:a letting-be of language

بدلاً من تفسير اللغة بوصفها هذا الشيء أو ذاك. فتبتعد حينئذ عنها، يحملنا الطريقُ إلى اللغة على أن نجرَّب اللغة من حيث هى لغة. وليكن معلوماً أنه يمكننا، على المستوى التصورى، إدراك اللغة نفسها من حيث كُنْهها؛ غير أن ما

ستدركه شيء آخر بخلاف اللغة نفسها (على الطريق إلى اللغة، ص ١١٩).

وعلى هذا، تعنى العناية باللغة الإصغاء إلى ندائها أو أمرها؛ الإصغاء إلى كلامها عن الاختلاف الذى - من خلاله - يُحمَلُ العالمُ والشىءُ أحدهما إلى الآخر، فيُحدِثُ أحدهما الآخرَ فى حركة الانكشاف بما هو انسحاب. ومن هنا، تأتى فرضية هيدجر التى مفادها أن الشعر *Dichtung* كيفية فى اللغة لا يمكننا اختراعها بأنفسنا، فما علينا سوى الإصغاء إلى الشعر بوصفه ما يترك اللغة توجُّدًا مخلصًا السبيل أمامها، ألا وإنه تركُّ يُعنى أيضًا ترك الوجود يجيء أو العالم؛ ذلكم هو الانفتاح الذى يجد الوعى نفسه ضمن حدوده.

إن وصف اللغة الشعرية بأنها كيفية فى جعل العالم ينكشف وينجلي من بعد استتار وصف متواتر تقريبًا، يُشارُ إليه عند الحديث عن هيدجر والشعر. غير أننا نجد شيئًا غير متوقع، حين نرجع إلى العديد من مقالات هيدجر عن الشعراء، فبعد أن نقرأ - مثلاً - وصفه الشعر *Dichtung* فى أصل العمل الفنى *The Origin of The Work of Art* (محاضرة عام ١٩٣٥) لا نجد وصفًا تفصيليًا عن كيفية انبساط العالم وتفتح فى الشعر *Dichtung* أو من خلاله (كما رأينا وصفه المساء الشتوى فى قصيدة تراكل). وعوضًا عن ذلك، يقرأ هيدجر إحدى القصائد على نحو يؤسس صيغة تأويلية انعكاسية، أقصد بذلك ما يرتبط بما تشترعه القصيدة عن الشعر *Dichtung* نفسه؛ فشغل هيدجر الشاغل حركة اختصاص الشعر *Dichtung* بإحضار العالم إلى نفسه لا العالم الذى يحضر إلى نفسه نتيجة هذا الاختصاص.

فى مقاله عن قصيدة ستيفن جورج "الكلمة" *The Word* ("كلمات" ١٩٥٩م)، على الطريق إلى اللغة، (ص ص ١٣٩ - ١٥٦)، يروى هيدجر تجربة معاناة جورج مع اللغة، وهى تجربة تعلَّم من خلالها "التخلّى" بوصفه موقفًا أصيلًا يقفه الشاعر. فـ "الكنز" الذى يبحث عنه الشاعر. باستمرار، داخل القصيدة ليس

شئنا سوى الكلمة أو الشعر *Dichtung* نفسه. وبشكل ينطوى على مفارقة، فهذا انكز ثمين بقدر ما يتخلّى الشاعر عن أية محاولة لامتلاكه؛ أى يتخلّى عن محاولة وضع "الكلمات تحت تصرفه على أساس أنها أسماء تصف ما هو مُقدَّرٌ سلفاً" (على الطريق إلى اللغة، ص ١٤٧). وفي حقيقة الأمر، يتعلم جورج قوة- وضرورة- "الانعطاف" إلى فعل نداء اللغة نفسها: "وحدها الكلمة التى تحت تصرفنا هى التى تهيب النشء مع الوجود" (على الطريق إلى اللغة، ص ١٤١). وتشهد على فعالية هذا التخلّى- طبقاً لهيدجر- قوة قصيدة جورج نفسها، فهى ليست مجرد قصيدة عن اللغة بطريقة يمكن معها التخلّى عنها، بل هى أيضاً تَغْنى؛ إنها التَغْنى بحركة التخلّى نفسها:

لا بد أيضاً أن تعانى العلاقة بالكلمة تحويلاً. إذ يحقق
القول إيضاحاً مختلفاً، لحناً مختلفاً، نغمة مختلفة. والقصيدة نفسها
التي تحدث عن التخلّى تشهد على حقيقة أن الشاعر يُجَرَّبُ
التخلّى بهذا المعنى: عبر التغنى بالتخلّى. لذا، فهذه القصيدة
أغنية *song* (على الطريق إلى اللغة، ص ١٤٧).

ويرجع افتتان هيدجر الشديد بهولدرلن Hölderlin إلى فهمه شعر هولدرلن بوصفه كيفية فى التخلّى بما هو أغنية. يختار هيدجر هولدرلن لأن شعره *poetry* يتناسب تناسباً خاصاً مع التفكير العميق فى كنه الشعر الذى هو- على وجه التحديد- هم هولدرلن، لا بوصفه مادة علم الشعر *poetics*، بل بوصفه قولاً شعرياً *poetic saying* عن كنه الشعر *essence of poetry*. ولعل السبب الأول فى أن الشعر *Dichtung* عند هيدجر مصطلح مراوغ- على هذا النحو- راجع إلى أن الشعر *Dichtung* يُشرّح شرحاً دقيقاً، فى الغالب، بوصفه شعر الشعر *Dichtung of Dichtung*- كما هو الحال حين يُقَيَّم هولدرلن زاعماً أنه شاعر الشعراء- وبوصفه القول الشعرى عن كنه الشعر (لاحظ تكرار المضاف إليه). وعلى فرض

أن الشعر *Dichtung* لا يمكن وضعه في إطار مفهومي دون اختزاله إلى ما يجعله ممكنًا، تبدو هذه الاستراتيجية الاختيار الأصيل الوحيد حين يكون فعل التفكير مدخلًا إلى الشعر *poetry*، مع أن ما يميزه بوصفه شعرًا يظهر من الوهلة الأولى.

يَعَيَّنُ الشعرُ *Dichtung* شيئًا لا يمكن وصفه دون اللجوء المستمر إلى النفس. فهو ليس لغة وظيفية بالمعنى التصويري أو التمثيلي من أي نوع كان، لا ولا هو منطوق أي مؤلف كان. وحتى لو أقرَّ المرء بأن الإنسان مخترع اللغة فلا يمكن القول بأنه مخترع كُنْه اللغة. "اللغة الشعرية لغة تتحدث بنفسها، كي تقول قول اللغة نفسها" (هنري بيرولت *Henri Birault*)^(١٨).

وقد نتقبل أن كل الشعراء الذين يناقشهم هيدجر يكتبون بالألمانية. غير أن هيدجر يشير، أيضًا، إلى سافو *Sappho* وكتاب يونانيين آخرين في حديثه عن الشعر *Dichtung*، كما أن هذا الامتياز الذي يمنحه هيدجر الشعراء الألمان يستدعي إلى الذهن، أيضًا، جزمه بأن الشعراء الألمان القدماء واليونانيين القدماء كانت لديهم علاقة حميمة وفريدة بكنْه اللغة الحقيقي^(١٩). وعلى الرغم من تحيزه الواضح، فلا يعوز هذا الجزم - فيما أعتقد - أن يوضع بدءًا موضع المساءلة. نقطة الخلاف في تصور الشعر *Dichtung* هي كيفية اللغة التي تلفت إلى نفسها لـ"تقول" كُنْهها، وما من سبب يدعو إلى الاعتقاد في أن أية لغة تاريخية بعينها أكثر "شعرية" أو أقل من غيرها. أما بالنسبة إلى تأكيد هيدجر المتعلق بالألمان فهو محل نظر، ولا ينفصل - كما أوضح فيليب لاقو-لابارت *Philippe Lacoue-Labarthe* - عن نزعة القومية الألمانية عنده: مباراة ثقافية مع اليونانيين القدماء الذين صاغوا أساس ولاء هيدجر للنازية^(٢٠). ويأتى الرد الأول على هذه القراءات المغالية باستدعاء مناقشة موريس بلانشو المتعلقة بأن النصوص التي تشكل صيغة من التفكير المتعالى فتتكلم عن منابع وجودها، قد صارت إلى حد ما خاصة من خواص الأدب في العقدين الأخيرين (انظر أدناه). أما الرد الآخر - المتبع الآن

مراراً وتكراراً- فيعطى تحليلاً دقيقاً لقراءات هيدجر التي يتناول فيها تراكل وهولدرلن وآخرين. وتلفت هذه التحليلات الانتباه إلى مواضع الممانعة في نصوص هيدجر، المرتبطة في الغالب بسياسة الفيلسوف، إما في مرحلته النازية أو في مرحلة الرضا الصوفي الاعتزالي الواضح في طوره الأخير^(٢١). غير أنني أقترح المضي وراء احتمال ثالث؛ ألا وهو الوقوف بهيدجر عند هذه النقطة والتفكير فيما يقوله عن الشعر Dichtung مطبقاً على شاعر لم يتناوله هيدجر بالتحليل. وبما أن الفرضية- محل البحث- تتعلق بمدى فعالية تصور هيدجر عن الشعر Dichtung بصرف النظر عن هولدرلن وتراكل وغيرهما، فهذه الخطوة (التي هي وثبة قام بها بلانشو ودريدا في أعمالهما المتعلقة بما هو أدبي) تسلط الضوء على القضايا محل الرهان بطريقة مباشرة.

أنقل إلى نص قصير من نصوص تشارلز توملنسون Charles Tomlinson، بوصفه مثلاً تطبيقياً من اللغة الإنجليزية، ينطوى على مطامح تتوازي مع مطامح قصيدة جورج من بعض النواحي، هذا النص القصير يحمل عنواناً بسيطاً هو "قصيدة" Poem^(٢٢). ويتألف هذا النص من خمس فقرات شعرية، تبدأ على النحو الآتي:

قصيدة

مكان/ نافذة/ تنظر إلى نفسها

يتواجهان/ معاً و/ كل طريق

نقطتان رأسيان/ بين تفاحة خضراء:/ وفازة خضراء

...

توجد ملاحظتان تمييزيتان ضروريتان قبل النظر في هذا النص بالتفصيل. تتعلق الأولى بأن العناية الـهيدجرية بـ الشعر *Dichtung* لا تعنى "القراءة" بأى معنى كان من المعانى التى تحدد تجربة القراءة على المستوى السيكلوجى. فبقدر ما أن اللغة لغة الاختلاف بين الموجود والوجود، ففى ليست كياناً ولا موضوعاً ممكنًا من موضوعات السيكلوجيا. والأكثر من هذا، يتم تجاوز تصور "التجربة" نفسه، على الأقل بمعناها الذى مفاده تقديم شيء إلى الأنا. أما الملاحظة الثانية فتتعلق بأنه لا يوجد تأويل^(١٢). فما من شيء يحيل إلى أى مجال آخر سواه فى محاولة لإخضاع فعل التـغنى فى اللغة لأى مفهوم. أما العناية بفعل الحضور فى اللغة فيتمثل فى قراءة قصيدة "قصيدة" بحيث تبقى نافذتها مفتوحة كلما أمكن: "نافذة/ تنظر إلى نفسها".

هذا "الانفتاح" - المتطلع إلى إزالة الحجاب باللغة نفسها - أثر مميز من آثار الشعر *Dichtung*. ولعل المرء يقارنه بإحدى مساعى هيدجر إلى ضرب مثل باللغة من حيث هى حدث مخصوص يختص بإبراز المكان والزمان إلى نفسيهما. يكتب هيدجر: "بخصوص المكان، يمكن القول إن المكان يـَمَأكُنْ 'space spaces' (على الطريق إلى اللغة، ص ١٠٦). تبدأ قصيدة "قصيدة" على النحو الآتى:

مكان/ نافذة/ تنظر إلى نفسها

يتواجهان/ معاً و/ كل طريق

يفترض الانفتاحُ الخارقُ والتأثيرُ غير المتمركز الناتجُ عن هذين المقطعين فعالية الشعر *Dichtung* وقدرته من حيث هو كيفية مخصوصة. والأكثر من هذا أن المقطعين ينسابان بوصفهما "أغنية" على الأخص، إلى درجة أن أمراً آخر يحدث هاهنا بخلاف عملية تمثيل أى موضوع كان. ويوحى العنوان ("قصيدة") - وهو قريب من أن يكون إطناباً - بمقام يغدو فيه تأثير هذين المقطعين المنفتحتين هو

نفسه مادة القصيدة. وإلى هذا الحد، لن يكون "معنى" الـ "قصيدة" وصف مكان ما بل معناها أثر القصيدة من حيث تجانسها مع انفتاح المكان نفسه. ولا يعني الاهتمام بـ "المكان" جعله كيانا ينعاد تقديمه؛ فالمكان نفسه لن يمكن ترجمته إلى موضوع بهذه الطريقة. وإلى هذا الحد نفسه، يغدو مظهر اللغة- التي لا تتعلق بالموجودات وحدها- مؤثرا على نحو غير عادي.

ولا بد أن نفرق بين "القراءة" المقترحة أعلاه وأى نوع من أنواع الفهم المغلوط تقريباً قاطعاً؛ إذ لا يهم القول بأن "المعنى" في قصيدة "قصيدة" يتمثل في انشغالها بنفسها، أو أن معناها هو "الشعر". الأمر الذي يعطينا إيحائيتها تبعاً لفهم هيدجر على هذا الأساس. ومن ثم، فعند اتباع نموذج "التفكيك" الذي تحدثت عنه في المقدمة، قد يقرأ المرء المقاطع الشعرية الأخيرة بوصفها "قصيدة" تمثل نفسها أو تمثلها:

غير مرئي/ سرير وثقفس/ شقيق الخواء وزفيره

تحت نسيج عنكبوت/ تروى خيوطه بفعل انعكاس الضوء عليه/
بلا شائبة تشوبه.

يمكننا فهم "بيت العنكبوت"- من حيث هو نص شعري- بوصفه مكاناً ينفث على خاصته، بمعنى جعل تحجبه واستتاره مرئياً مدركاً. غير أن هذا النوع من القراءة الأمثولية allegorical reading لا صلة له بما يقصده هيدجر من الشعر Dichtung. ذلك أن "المعنى" الذي تشترعه القصيدة انطلاقاً من تصور هيدجر عن الشعر Dichtung ليس مفاده أن القصيدة تمثل نفسها بنفسها، لا ولا مفاده الإيهام بأنها نوع من المحاكاة الصوتية، كلا ولا مفاده التعبير عن أى مظهر آخر من مظاهر التجربة الذاتية في القراءة. "المعنى" لا يزيد عن كونه اشتراغاً enactment؛ وإن جاز التعبير مرجعاً دون مشار إليه. والأكثر من هذا وذاك،

بقدر ما لا يتمكن المرء- في واقع الحال- من الإجابة عن السؤال "ما الذى تشترعه القصيدة؟"، يظل "الاستراع" تعبيراً غير مُرضٍ. والحاصل، كما لو أن قصيدة "قصيدة" لا تستدعى شيئاً فى النهاية سوى استدعاء نفسها وحالتها بوصفها أغنية: "نافذة/تنظر إلى نفسها// يتواجهان/معا/وكل طريق". ولو فهمنا الشعر Dichtung بوصفه تحقيق الاختلاف بين الموجود والوجود، وانفتاحاً متبادلاً بين العالم والشيء، فقد يمكن قراءة "قصيدة" بوصفها شعر Dichtung of Dichtung على أساس أن هذا الانفتاح نفسه مباين لأى موضوع.

وعلى نحو مماثل، يبتعد مشروع تحديد "معنى" الوجود عن أى تصور متداول عن "المعنى" فى الفلسفة الأنجلوأمريكية. وبماشياً مع موقف هيدجر العام من الظاهراتية، ليس الأمر مسألة فهم معنى الظواهر فهماً فعلاً بقدر ما هو ترك وجود هذا الفهم نفسه يتحدث^(٢٤) فى حركة اللغة وهى تتجه إلى "فعل"-ها. يكتب هنرى بيرولت عن فعل القول هذا:

هذه اللغة بلا كنه ولا صوت، لا ولا هى بالمنسجمة، إنما سيدة نفسها. وما من شيء وراءها لأن كل شيء لا يزال أمامها. فهى تعرض دون برهان، وتعطى دون ترتيب، تدعو دون أمر، وتدلّ دون إشارة^(٢٥).

لا تدل اللغة على أى شيء، وإنما هى- على الأصح- مجال ينشأ فيه إمكان الدلالة مستنداً إليها. ومن ثم، ليست "قراءات" هيدجر لهولدرلن وتراكل وآخرين قراءات بالمعنى المتعارف عليه؛ بما أنها تتحاشى الحديث عن حالة نصوصهم لصالح الإنصات والتلقى والصمت. والأكثر من هذا، لا يسعى هذا التلقى إلى تأسيس معنى أو تأويل ما. إذ يزعم هيدجر أننا مدفوعون فحسب إلى حيث نوجد حقاً، ومن خلال هذا "الذنو" أو "القرب" ينطوى الموجود الإنسانى المتعين Dasein على عالم، ويظهر إلى نفسه.

وضرورة تحاشي كل ما يتعلق بالحديث عن اللغة الشارحة أمرٌ ظاهر في التجديدات الأسلوبية اللافتة التي يقوم بها هيدجر في أعماله، مع ما تنطوى عليه هذه التجديدات من تأملات عميقة في عبارات مفتاحية مثل "وجود اللغة: لغة الوجود"، أو التعسف المجازي *catachreses* كما في عبارات من قبيل: "world worlds" (= العالم يتعالم)، أو "Space spaces" (= المكان يتماكن)، أو "time times" (= الزمن يتزمن). فعبرة من قبيل "المكان يتماكن" ليست عبارة "عن" المكان بأية كيفية وضعية حسية. وإنْ هي إلا محاولة لإدخال أسبقية هبة المكان/الزمن في حدث الوجود من خلال الشعر *Dichtung* وبوصفه شعرًا. لذا، يمكن وصف الشعر *Dichtung* بالمعنى الذي شرحه به فيليب لاكو-لابارت - بأنه "الخالص المتعالي البسيط"^(٢٦). ولو توخينا الدقة، فالشعر - المفهوم على هذا النحو - لا ينطوى على كُنْهٍ يلائمه في حد ذاته. ومن ثمَّ، لا يمكننا أن نلقى عليه السؤال "ما هذا؟" *what is?*؛ فهو لا شيء. إنه إيضاح الموجود في وجوده، ومن خلاله يظهر الموجود بوصفه ما هو عليه *as what it is*. فما ينشغل به الشعر في النهاية كيفية وجود الموجود نفسها المُعبَّر عنها بـ "as" وما يلزم عنها من بديهيات الهوية والاختلاف والتناقض كلها التي تتوقف على هذه الكيفية.

ويمكن هنا إجمال نقطتين، تُبرزُ كلتاها الفرق الشاسع بين الشعر *Dichtung* عند هيدجر والتصورات المتعارف عليها عن الأدب أو "التجربة الجمالية"^(٢٧)، سواء كانت "تجربة" خلق العمل أم "تجربة" تلقيه.

النقطة الأولى: لا يمكن وصف الشعر *Dichtung* بأنه موضوع قصدي؛ فالتصور الظاهراتي عن القصديّة، وإنْ كان هو نفسه لا يُختزل إلى ثنائية ذات/موضوع، يصون - من خلال التعريف - هذه القطبية الثنائية. ف الشعر *Dichtung* الذي يُعيّن الصفاء المنفتح الذي من خلاله ينبثق الموضوع أمام الذات، لن يمكننا اختزاله إلى مرتبة ما يبدو من خلاله.

ويلزم عن ذلك أن الشعر Dichtung لا يتولد عن أى فعل يمنح المعنى؛ فهو بكل بساطة ليس شيئاً مخلوقاً. الشعر Dechtung - إن جاز التعبير - روح غير بشرية تسرى في فعل الشعراء؛ إنه شيء ننتلقاه ولا نعمله. ومع اختلاف الشروط والأحوال، من اليسير تخيل جمهور من النقاد اعترته صدمة من جراء القول بـ "موت المؤلف" في كتابات هيدجر. ولا تكمن أهمية الشعر في أنه يغزى إلى الفعالية الإنسانية وحدها، بل أهميته في عزوه إلى الآخر؛ أقصد به حركة الانجذاب أو النشوة التي يكاد فيها الوعي استعمال الكلمات على غير مقتضى أصول اللغة، أو التعسف المجازى كما هو حال عبارة "المكان يَمَأكُن" Space spaces، أو عدد من السطور الشعرية في قصيدة "قصيدة".

لعله قد اتضح أن إحدى أهم النتائج المترتبة على مناقشة هيدجر، تنقيح العديد من المصطلحات التقنية المستخدمة في تحليل اللغة. فمثلاً، لن يقدر المرء على الإحالة إلى الصور البلاغية المفهومة في الكلام ("الاستعارة"، "التشبيه"، "المبالغة"، إلخ) دون التنبيه - فوراً - إلى أن معناها المضمرة في تصور اللغة القائم قد تمّ تجاوزه؛ فـ "الاستعارة" مثلاً تُعرّف تحديداً بكيفية تمايزها عن عملية التمثيل الحرفي. لذا، استعملت تعبير catachresis (= التعسف المجازى أو استعمال الألفاظ على غير مقتضى أصول اللغة) على سبيل التجربة.

إن أولوية "علم الشعر الهيدجرى" Heideggerian Poetics المزعوم، لا بد معها من أن يقدم هذا العلم فكرة عامة عن بلاغة الشعر rhetoric of Dichtung. وسيختلف تعريف هذه البلاغة الاختلاف الأوضح عن التعريفات المتعارف عليها، حالها في ذلك من حال الأليثيا aletheia (= زوال الحجاب والانكشاف والتجلي) التي يختلف مفهومها عن مفهوم الحقيقة من حيث هي درجة التناسب أو الصحة. وعلى بلاغة الشعر rhetoric of Dichtung هذه، أن تتصدى أيضاً للمناقشات الحديثة التي ترى أن تصور الأليثيا تصور خاوي بلا معنى. فالمرء قد يرى

مثلاً أن الأليثيا - عند مقارنتها بتصور الحقيقة من حيث هي تناسب - مبدأ عام خلو من المعنى. والقضية المثارة هنا هي قضية التعدد. طبقاً للمفهوم التقليدي، تتمثل حقيقة العبارة الخبرية في مدى تطابقها مع الموجودات في الواقع (أى إذا اختلفت هذه الموجودات عن وصفها المعطى في العبارة الخبرية تغدو العبارة كاذبة). ومن ثم، يتساوى تعدد تصور الحقيقة بما هي التطابق مع التعدد في الواقع نفسه، بكل تنوعه وفروقه الدقيقة. ومن ناحية أخرى، قد يرى المرء أن الأليثيا - أو "زوال الحجاب" - لا تتطوى على مثل هذا التعدد؛ فـ "الظهور" يظل مجرد مبدأ عام. بل إن ريتشارد فولن Richard Wolin يذهب بعيداً إلى حد أنه يرى أن "كل ما يتبقى لنا، إثبات 'العطاء' بطريقة وضعية لا صلة لها بشأن أعلى، أى 'الموجودات في مباشرتها' و'الانجلاء بما هو انجلاء'".^(٢٨) ومجمل القول أن قبول رأى فولن سيحول دون الزعم بأية بلاغة شعر Dichtung حتى قبل أن يوضع تخطيط إجمالي لها؛ إذ ستتطوى كل صورة بلاغية على إيضاح رتيب لعملية زوال الحجاب أو التجلى.

يوجد وجهان للرد على فولن: الأول، إن القول بأن الأليثيا aletheia مجرد مبدأ عام يعنى - بشكل خاطئ - افتراض أنها توجد على نحو سابق منفصل عن الموجودات التى يزَال عنها الحجاب وتتكشف فتتجلى. غير أنه ما من إنارة أو انفتاح إلا ويتأسس فى الأشياء أو العمل الفنى. ويترتب على ذلك أن الأليثيا ليست فى تعددها بأقل من الحقيقة بما هي التطابق: الأليثيا ليست واحدة. غير أن هيدجر لم يفكر فى كل هذه المؤديات (انظر أدناه). وثانياً، لا يوجد شعر Dichtung واحد. وكما هو حال الصدع أو الشق الفاتح Riss أو فعل الاختلاف نفسه فى الاختلاف بين الموجود والوجود، فكذلك الشعر Dichtung ليس حضوراً، وإنما هو الذى يهب الحضور، دون أن يُدرَك منفصلاً عمّا ينجزه. ومن المفترض أن ذلك أساس من الأسس التى يقوم عليها جزم هيدجر بأن كل لغة هي فى الأصل فرع عن لغة

أخرى. يكتب هيدجر: "من خواص اللغة أن تُحدِثَ صوتًا ورنينًا واهتزازًا وتأرجحًا وارتعاشًا، في حين أن الكلمات المنطوقة في اللغة تتقل معنى" (على الطريق إلى اللغة، ص ٩٨). وسوف أعاود مناقشة قضايا مادية اللغة وتعددتها في الفصل الثالث من هذا الكتاب.

ولو عدنا، الآن، إلى قضية بلاغة الشعر rhetoric of Dichtung المزعومة، لوجدنا هيدجر في قراءاته يستعمل مصطلحات من قبيل "استعارة" metaphor أو "صورة شعرية" image، ويتحفظ دائمًا تحفظات جديرة بالاعتبار على معانيها المتعارف عليها. وتميل مقالاته عن الشعراء إلى تقطيع النص تقطيعًا متأنياً؛ فيتأمله كلمة كلمة وعبارة عبارة. وتجد هذه الطريقة في القراءة سنذا ضمناً في قسم من مقاله "ما ندعوه تفكيراً" What is Called Thinking، حيث يدافع هيدجر عن العمق عند البقية الباقية من فلاسفة ما قبل سقراط، على الرغم مما تبدو عليه تراكيبيهم من "بدائية" أو تشظية وتشذير لا ترابط فيه. إذ يستخدم هؤلاء الفلاسفة بنيات إردافية^(*) paratactic تتراصف فيها الكلمات على نحو متماسك دون اللجوء إلى روابط نحوية تضمها بعضاً إلى بعض. وتدل على هذه الروابط "المفقودة" - إذا جاز التعبير - علامات الوقف مثل (:). في الطبقات الحديثة لهذه الشذرات، كما هو الحال في شذرة بارمنيدس Parmenides الآتية: "الشئ الضروري: فعل القول هو أيضاً فعل تفكير: الوجود: يُوجد". ويؤكد هيدجر هذا الافتقار الظاهر إلى معنى متماسك فيقول: "يتحدث فعل القول حينما لا توجد كلمات، يتحدث في المسافة التي تشير إليها علامات الوقف بين الكلمات" (ما ندعوه تفكيراً، ص ١٨٦). وتقوم قراءات هيدجر للشعر بتشظية النصوص عبر حركة متأنية؛ مما يجعل هذا القراءات الإردافية paratactic على شاكلة النصوص التي تتناولها؛ فتتمكن من استخلاص قوة "شعرية" مميزة من الكلمات والعبارات المستقلة. ألا وتلك طريقة

(*) الإرداف: إتباع الجملة بالجملة أو الكلمة بالكلمة من غير أداة ربط تصل ما بينهما أو تفسر العلاقة بينهما - المترجم.

من طرق إمعان التفكير مع النص أو "فيه"، الأمر الذى من شأنه إغماض قراءات هيدجر غموضاً لا خلاف عليه. كما أن هذه القراءات لا تترجم كلمات النص إلى تعبيرات أعم؛ مما يجعلها تنأى عن التعليقات الشارحة من هذه الناحية.

فى مقال "اللغة فى القصيدة" Language in The Poem (١٩٥٣) (على الطريق إلى اللغة، ص ص ١٥٩ - ١٩٨)، يصف هيدجر العلاقة بين صورة (زرقة السماء) عند تراكل وما يسميه تراكل "المقدس" (الذى يمكن قراءته بوصفه هيئة مخصوصة من الوجود):

وجه حيوانى/ يتجمد بزرقة، وقداسة

"ليس اللون الأزرق صورة تشير إلى معنى المقدس. الزرقة نفسها مقدسة، بفضل عمقها المحتشد الذى لا يتألق ساطعاً إلا وهو يحجب نفسه" (على الطريق إلى اللغة، ص ١٦٦). ومن الوهلة الأولى، يبدو أن الصفة التى تميز زرقة السماء - صفة العمق الذى يحجب نفسه بنفسه وتفاعلها الغريب مع الظلمة والإنارة - تُصوّرُ بالمعنى المعتاد انسحاب الوجود أثناء بنية الانجلاء/الاستتار. إذ ليست الصورة هنا تمثيلاً بالمعنى الثانى من معنى المحاكاة mimesis: التقليد imitation. ليست السماء صورة توجد على نحو ما توجد بشكل خارجى مادة أو موضوع؛ فالأصح أنه عبر هذه الكلمات تظهر بنية السماء الأنطولوجية بكل غموضها. وكما يكتب هيدجر عن هولدرن (فى "... على نحو شعري، يقيم الإنسان...") (١٩٥٤) (الشعر واللغة والتفكير، ص ٢١٣ - ٢٢٩):

لا يصف الشاعر مجرد ظهور السماء والأرض. الشاعر ينادى - على مرأى من السماء - ذلك الذى فى حجاب الذاتى واستاره يتسبب فى ظهور ذلك الذى يحجب نفسه، وبوصفه - فى حقيقة الأمر - ذلك الذى يحجب نفسه (الشعر واللغة والتفكير، ص ٢٢٥).

ولعل القول بوجود شيء ينكشف منجليًا في هذه اللغة أقل دقة من القول بأن السماء تغدو حاضرة بوصفها ظهورًا يتحجب على نحو مغوي. والأكثر من هذا أن ما يتم تصويره هنا- الوجود/فعل الظهور- هو نفسه لا شيء. إنه ليس بأزيد من بنية الحجاب الذاتى عينها فى عالم يحقق ("ذلك الذى فى حجابهِ الذاتى واستتاره يتسبب فى ظهور ذلك الذى يحجب نفسه، ويوصفه- فى حقيقة الأمر- ذلك الذى يحجب نفسه"). فالسماء فى ظهورها، عبر هذه الكلمات، تكاد فعل الارتعاش فى عملية ظهورها عينه. وما تتم مكابته فى فعل الارتعاش هذا، هو معنى الوجود بوصفه ما ينسحب عند زوال حجابهِ. "فى أشكال الظهور المألوفة، ينادى الشاعرُ الغريب، ينادى غيرَ المرئى الذى يفصح عن نفسه حتى يظل على ما هو عليه: مجهولاً" (الشعر واللغة والتفكير، ص ٢٢٥). ومجمل القول، قد ينتهى المرء إلى أن الوجود- من حيث هو فعل ظهور لا بد أن يظل مستتراً فى ذلك الذى يجعله ظاهراً- يُزالُ عنه الحجاب عبر اللغة التصويرية بمقتضى تأويل بسيط لمعنى المحاكاة mimesis الأولى: التقديم أو العرض presentation. غير أن هذه النتيجة سطحية لسببين: الأول، لا يمكن أن يغدو الوجود نفسه (فعلُ الظهور) موضوعاً فى أية لغة؛ نظراً لأنه على المستوى البنيوى فى حالة انسحاب. ومن ثم، لا يقدر المرء على قول إن الشعر يكشف النقاب عن أى معنى من معانى الوجود. وثانياً، اللغة نفسها "وسيط" يحدث فيه فعل الظهور/فعل الحجب. لذا، ليست بنية فعل الظهور/فعل الحجب موضوع اللغة؛ فالأصح أن الصور البلاغية تحقق بنية الظهور/الحجاب، وهى نفسها هذه البنية فى آنٍ معاً. إن اللغة- كما قد رأينا- تمنح الحضور، فيما يرى هيدجر، (بوصفه انسحاباً)، ولا يمكن أن تكون موضوعاً. ومن ثم، يبدو أنها تتبنى على نحو يشبه بنية السقوط فى هاوية اللاتناهى mise-en-abyme التى يهتم بها دريدا اهتماماً كبيراً^(٢٩)، فهذه الصور البلاغية الشعرية تشغل نفسها بطيئة فعل الكشف/فعل الحجب، التى تحيط بها؛ ألا وإنها طيئة لا توجد فيها

لغة ولا وجود، وإنما هي "عمق محتشد لا يتألق ساطعاً إلا وهو يحجب نفسه" (على الطريق إلى اللغة، ص ١٦٦).

وبدلاً من تأكيد التصور التقليدي عن اللغة الشعرية، من جديد، بوصفها لغة مستمدة أنطولوجياً من ما يوجد، يغدو من الضروري فهم المأوىة التي تؤدي إلى بذوها "الأصلي". ولنتأمل كلام هيدجر عن "صورة شعرية" لبحيرة في قصيدة تراكل "شفق طيفي" Ghostly Twilight. فـ"الصورة" لا تُصوّر؛ إذ لم تعد تكراراً ثانوياً:

على سحابة سوداء، أنت/ ثمل بالنوم تسافر/ عبر بحيرة الليل،
السماء مرصعة بالنجوم/ دائماً صوت شقيقتك القمرى/
يرتفع عبر ليل شبحي

(على الطريق إلى اللغة، ص ١٦٩).

من المعتاد القول بأن البحيرة "تُصوّر" سماء الليل. غير أن انقلاباً لافتاً يحدث من خلال الكُنه الانفتاحي المخصوص في اللغة: "كُنه سماء الليل الحقيقي هو هذه البحيرة" (على الطريق إلى اللغة، ص ١٦٩). بالإضافة إلى أن ظاهرة الليل المألوفة على ما يُظن، في تباينها عن الليل الحاضر إلى نفسه من خلال مرآة البحيرة، هي نفسها "مجرد صورة أو مأوى فارغ يخلو من كُنه الليل" (على الطريق إلى اللغة، ص ١٦٩). إنها ليست حالة موجود بسيط (الليل) يتضاعف وجوده في الصورة الشعرية؛ فالأصح أن شيئاً فريداً ينكشف كُنهه الحق في صيرورة التضاعف عبر البحيرة؛ فالصورة لم تعد فعل تضاعف، بل هي صورة أصلية متميزة. إن الصورة البلاغية الأدبية غطاء يخضع لبنية الانسحاب/زوال الحجاب الفريدة؛ بمعنى المحاكاة mimesis من حيث هي إظهار/إخفاء.

لذا، لم يكن بمستطاع القراءة الـهيدجرية- ولن تستطيع- التوصل إلى نتائج بخصوص القصيدة على نحو ما يحدث في القراءات التي تنطلق من التفكير التمثيلي: فعل إثبات ثم فعل نفى، إلخ. إذ على الضد من ذلك، لا بد أن يغدو الطريق إلى مسألة اللغة تحويلاً لهذا الطريق نفسه. وعليه، لن يتحدث المرء بدقة عن "مفهوم" هيدجر أو "رؤيته" لـ الشعر Dichtung الذى يزيل- فى الحال- القضايا محل النظر. فالقصيدة- ما دام فعل القراءة قارئاً فيها- تنتم بنفسها عبر إزاحة حقل إنشاء التصورات إزاحة نوعية. ومن ثم، تقوم بتحويل فعل التفكير فيما يُسمّى الانتقال من "موقع" إلى آخر: "الموقع الأول هو الميتافيزيقا، والآخر؟ سوف نتركه بلا اسم" (على الطريق إلى اللغة، ص ٤٢).

ما دام يُفهم الشعر Dichtung على أنه حركة اختصاص فريد لا تتمثل أو تتصور دون أن تحجب، فما المهمة الملقاة على عاتق الفكر، وما طريقة هيدجر أو لغته فى أعماله؟ إن مسألة العلاقة بين التفكير والشعر، ثم علاقتيها معاً باللغة من حيث هى كلام Sprache، لهى العلاقة الأغمض فى عمل هيدجر. وفى الغالب، يشير المعلقون على عمل هيدجر إلى جزمه الغامض المحير بقرب الشعر وفعل التفكير ودنو أحدهما من الآخر؛ بما يعنى أن "الاثنتين يُقيم أحدهما فى وجه الآخر، ثابتاً أمامه، وقد وصل بالقرب منه" (على الطريق إلى اللغة، ص ٨٢). إن القرب- بما هو المكان الذى نوجد فيه فعلاً- هو فعل قول ينتمى إليه التفكير والشعر معاً، وإن يكن بطرائق متميزة على نحو معتد. لا بد أن يودى التفكير فى العلاقة والاختلاف بين الشعر وفعل التفكير- أو قولهما- إلى طريقة فى المناقشة لم تعد "فلسفية" على نحو يمكن تقبله، بل هى طريقة تعود من جديد إلى منابع الفلسفة والشعر معاً. وأعتقد أن هذه القضية قد اشتُرعت على النحو الأتم من خلال إحياء هيدجر صيغة الحوار أثناء تأملاته. ولأن الحوار طريقة فى اللغة هجينة على نحو متميز، فهو مناسب بشكل فريد للقيام بـ تبديل أدوار Auseinandersetzung

الفلسفة والأدب. وتمثل قراءة نيته للمحاورات الأفلاطونية مرجعاً أساسياً هنا. ففي كتابه *ميلاد التراجيديا The Birth of Tragedy* نقرأ أن شكل الحوار "مزيج من كل الأساليب والأشكال الباقية حتى الآن"، كما أنه "يتأرجح في منتصف الطريق بين السردى والغنائى والدرامى، بين النثر والشعر"^(٣٠). غير أن ما يبعث على الدهشة أن أوصاف هيدجر الموجزة للحوار قل أن تتعم النظر في وضعه الإشكالى وتكوينه الهجين. ويُستخرج عمله *محاورة بين يابانى ومستعلم A Dialogue between a Japanese and an Inquirer* (١٩٥٩) حركة نستدل منها- إجمالاً- على حتمية الحوار بما هو طريقة في التفكير لا ترغب في جعل اللغة موضوعاً لها. ويمكن عدّ هذا التأمل العميق "حديثاً عن اللغة" (على الطريق إلى اللغة، ص ٥١). غير أن صيغة هذا الحديث لم تعد صيغة مونولوج يحاول الوصول إلى طريقة في اللغة تدعم التفكير؛ نظراً لأن فعل التفكير نفسه لم يعد تلفظاً بسيطاً غير منقسم على نفسه. تعود اللغة إلى نفسها، على نحو غير انعكاسى، من حيث هى المرسل والمستقبل فى آنٍ معاً (بمقتضى بنية المظهر والأساس التى أوضحنا معالمها أعلاه).

يبدو الحوار ملائماً على نحو مثالى لتصوير الفكر بما هو "إنصات إلى" اللغة، وبما هو حركة ونشاط، يبدو فى حالة عمل دائم ما دام الحوار نفسه مصوناً (على أساس معارضته استخلاص نتائج تصورية مدروسة). والحق أن حوارات هيدجر تستيق- من هذه الناحية- تصورات بلانشو عن السردى narrative (الذى يعارض مفاهيم بعينها عن الشعر poetry) بما هو طريقة حتمية فى إنارة الوجود وإيضاحه. الحوار بحد ذاته، منذ بداياته السقراطية، يحبط النزوع إلى إرادة المعرفة أو استخلاص النتائج. ويتشابه عمل هيدجر *محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر Conversation On a Country Path about Thinking* (المنشورة أول مرة عام ١٩٥٩) مع إحدى محاورات أفلاطون الريبية من حيث إن محتواها

الوحيد يكمن في حركتها نفسها بوصفها ممارسة إيضاحية تمضي نحو مزيد من إنارة طريق عدم اليقين.

ثمة ثلاثة متحدثين في محادثة على الطريق، تم اختيارهم ليمثلوا طرائق تفكير مختلفة: عالم، باحث، مدرس. وتنتهي طرائق فعل التفكير هذه- المتصلة إحداها بالأخرى- إلى فضاء سؤال الوجود العام انتفاءً ينطوى على ازدواج أو التباس. ولأن المحادثة الجارية بينهم حواراً عن منابع الفكر نفسه، يقل تدريجياً تبادل الكلام بين المتحاورين بخصوص القضية المثارة بينهم، ويزيد اهتمامهم تدريجياً بكنه المحادثة نفسها، حيث يجذب المتحاورون الثلاثة إلى أفق فعل التفكير المشترك بينهم (انظر: ما ندعوه تفكيراً، ص ١٧٩). وبما أن الوجود لا يمكن أن يخضر، توصف القضية محل الحوار- أو بالأحرى محل الاشتراع في لغة الحوار- بأنها شكل مخصوص من أشكال فعل الانتظار *waiting*. هذا الانتظار لازم غير متعّد (بما أن الوجود ليس موضوعاً)، ويجب عليه باستمرار أن يقاطع نفسه كي يبدأ من جديد، كلما انتقل الحوار من متحدث إلى آخر، وكل تدخل يحدث بغرض الإيضاح يعود بنا إلى كنه فعل الانتظار نفسه؛ مما يبتعد بنا- كل مرة- عن صياغة مفهوم أو فرضية تحدد طريقة التقدم الوحيدة التي يمكن تصور عملية الحوار على أساسها. وأفتبس، الآن، بضع فقرات لها أهميتها فيما يتعلق بتصور الانتظار هذا، وعلى صلة وثيقة بمناقشة كتاب بلانشو *الانتظار النسيان L'attente l'oubli* (١٩٦٣) في الفصل الثاني من هذا الكتاب:

العالم: ومن ثمّ، لا نقدر على وصف ما قد أسميناه وصفاً حقيقياً.

المدرس: أيّ وصف سوف يحوله إلى مادة.

الباحث: مع أنه يدغ نفسه يتسمّى، وأن يتسمّى معناه إمكان التفكير في...

المدرس: ... فقط لو أن فعل التفكير لم يعد فعل إعادة- تقديم.

العالم: فما الذى سيكونه إذن؟

المدرس: لعلنا نقترّب، الآن، من الوجود الذى يتحرر من كُنْه فعل التفكير...

الباحث: من خلال فعل انتظار كُنْه.

المدرس: الانتظار، وهو كذلك. لكن ليس الانتظار؛ لأن الانتظار يربط نفسه على نحو قبلى بفعل إعادة-التقديم وبما ينعاد تقديمه.

الباحث: لكن الانتظار يترك هذا يحدث، أو على الأصح أقول إن الانتظار يترك فعل إعادة-التقديم بمفرده تمامًا. الانتظار لا ينطوى- فى حقيقة أمره- على أى موضوع.

العالم: مع أننا حين ننتظر، ننتظر دومًا شيئًا ما.

الباحث: طبعًا، غير أنه ما دمنا نعيد تقديمه لأنفسنا، ونحدد موعد ما ننتظره، فنحن- فى حقيقة أمرنا- لم نعد ننتظر.

المدرس: فى فعل الانتظار نترك ما ننتظره مفتوحًا.

الباحث: لماذا؟

المدرس: لأن فعل الانتظار يحرر نفسه فى الانفتاح...

الباحث: ... فى اتساع المسافة ...

المدرس: ... فى قُرْبها يجد الانتظار سكنه الذى يبقى فيه

(محادثة على الطريق، ص ص ٦٧-٦٨).

تشرع حركة الحوار من متحدث إلى متحدث إنصافًا إلى فعل القول فى اللغة نفسها. ويتغذى التفكير على تبادل الكلام Sprache الذى من خلاله ترجع

اللغة على نفسها فتؤلف حركة سياقية يتمثل تأثيرها في إزاحة الكلمة عن معناها المتعارف عليه لصالح فعل القول غير المتعدى. ومن هنا، تُستعمل كلمة "انتظار" استعمالاً جديداً خاصاً وغير مُتَعَدٍّ على حد سواء، فتنعّد كتابتها بوصفها نوعاً من الإنجاز أو الأداء الأنطولوجي. وقد يجوز القول بأن ذلك هو مادة الـ شعر *verse* في المحادثة *conversation*. كما أن تواتر العبارات غير المكتملة في الحوار يؤكد نزوع اللغة إلى حالة غير قطعية وغير خبرية. وترتينا على ذلك، يحدث الغموض حيث يحدث فعل التفكير، إن كانت هذه المسألة تتطوى واقعياً على معنى. ليس فعل التفكير عملية سيكولوجية تحدث في "عقول" المتحاورين ثم تُرسل إلى التداول. فعل التفكير هو حركة الحوار نفسه، وتحوّل في اللغة "بالمقلوب": الكلام يتكلم *die sprache spricht*. لذا، يجد المتحاورون الثلاثة أنفسهم - عند نقطة واحدة - متحيرين في تحديد "من" اقترح أولاً كلمة "تحرير" في سياق الكلام عن انتظار الفكر غير المتعدى (ص ٧١).

المثير للاهتمام أن تأكيد الفكر بوصفه نشاطاً و"رجعة" أو انعطافاً إلى منابعه، يميل هنا إلى طريقة في التعليم الفلسفي تقوم على الدراما *drama*. ومما له علاقة بذلك، تصور أن حركة اللغة في الحوار غير قابلة للترجمة إلى حد ما، وتتجلى هذه الفكرة في الحوار بين "المستعلم" والمتحدث الياباني والكلمات. فإذا كان فعل التفلسف يعرض نفسه درامياً، فيقدم نفسه بنفسه، أو يشترعها، فهو أبعد عن أن يكون تأنيلاً لا داعي له في المفاهيم التي من الممكن فهمها أو التعبير عنها بطريقة أخرى من طرق الفهم أو التعبير. في الحوار نرى أن توزيع فعل التفكير، أو الكشف عنه سردياً، هو نفسه مادة الفكر الأولية. وهاهنا، يجد المرء ردّاً مقنعاً على وصف دريدا النقدي لما أطلق عليه حيناً لا مراء فيه عند هيدجر: الأمل في أن يجد الوجود تعبيره الحقيقي بكلمة واحدة (*هوامش الفلسفة*، ص ٢٧) ^(٣١). إذ على الأصح، يمكن القول إن سردية عدم اليقين وإقراره ضمناً أصيلاً في هذا الشكل

من الفكر؛ حيث نقرأ أن "الطريق المذكور كان مسارَ المحاورَة أكثر منه إعادة تقديم موضوعات محددة تحدثنا عنها" (محادثة على الطريق، ص ٦٩).

وبالقدر نفسه، يتجنب الحوار مطالب الفلسفة التقليدية التي تهدف إلى وضع تعريفات صافية والتوصل إلى استدلال متميز يتلافى التناقض الحاد، إلخ. فالآخر، وأشكال التعالق المراوغة والتقييد، كلها محل نظر. وتغامر طرائق التعالق بتكريس ما قد يُظهِر ازدواجاً في الدلالة أو التباساً على المستوى السطحي. ويؤكد مقال هيدجر "ما ندعوه تفكيراً" أن حوارات أفلاطون لا تصل إلى نهاية؛ فهي لا تعرض نفسها على قراءة صحيحة أو ثابتة (ص ص ٧١ - ٧٢). ففي بداية المناقشة نفسها، يؤكد هيدجر أن "كل فكر حقيقي يظل مفتوحاً على أكثر من تأويل"، وأن هذا الانفتاح ليس "فضلة من فضلات أحادية المعنى الشكلي المنطقي لم نستحوذ عليها بعد، تلك الأحادية التي نسعى جاهدين إليها، بكل سبيل ممكن، ولا ندركها" (ص ٧١).

ويردُّ هذا التوظيف الطريف لصيغة الحوار على أسئلة علم المنهج المثارة في مقال "الاهتمام بـ 'الحد الفاصل'" "Concerning 'The line'" (١٩٥٦) (٣٢)، حيث يرى هيدجر أنه لن يوجد تعالٍ، أو حركة أبعد من الميتافيزيقا وما ينشأ عنها من عدمية، إلا إذا تحولت لغة الميتافيزيقا نفسها. ولا يعنى ذلك استبعاد كلمات (مثل "التعالى" و"أبعد من") لحساب كلمات أخرى. فليس الموضوع تجاوز حد افتراضى يفصل طريقة في الفكر عن طريقة أخرى، بل تحويل مفهوم الحد الفاصل نفسه. إذ تخضع اللغة المتعارف عليها لمطالب طريقة أخرى في التعالق:

لا تلخص مهمة اللغة التي تحمل معنى في مجرد مراكمة معان تظهر فجأة على نحو اعتباطي. فهي مؤسسة على لعبة يحكمها قانونٌ كلما ظهر واضحاً للعيان تحفَّى تحفياً عميقاً (ص ١٠٥).

وبينما تمضى المحاور في سبيلها لا بد أن يعيد تحويل اللغة في الفكر - بما أنه يحقق الانعطاف وينجزه - تأكيد نفسه باستمرار من خلال تأمل متكرر في حركة التحويل نفسها ونأى متكرر عن تشييء هذه العلاقة بالتفكير فيها بوصفها روابط أو صلات معطاة سلفاً. وبذلك، لم تعد كلمة "الانتظار" حاملة موضوعاً، ولا فعلاً من أفعال الوعي الذاتى. الانتظار مدخل إلى العلاقة بالوجود، تأخذ هى نفسها فى التشكل، فتسترع زمنية غير خطية تميز علاقة الموجود الإنسانى المتعين Dasein بـ الوجود، على النحو الذى أجملها به، مثلاً، رودولف جاشيه Rhodolphe Gasché حين قال: "وهكذا، لن تكون العلاقة محل تفكير على أساس من ذلك الذى تنتسب إليه (الوجود والإنسان)، بل على أساس الوجود بما هو فعل تعالق" (نهايات الإنسان، ص ١٤٠). وعلى نحو مماثل، يبدأ هيدجر مقاله "الاهتمام بـ الحد الفاصل" باستبعاد كلمة "الوجود" بوصفها كلمة تفترض مملكة توجد بصرف النظر عن علاقة الإنسان بها، وفى الوقت نفسه تجعل - على نحو فيه مفارقة - هذا التعالق ممكناً. "حين يُعزى 'التوجه/نحو' إلى 'الوجود'، بكيفية يتأسس معها الوجود على 'التوجه/نحو'، يذوب 'الوجود' فى هذا التوجه" (ص ٨١).

يفترض هيدجر أن مصطلحات مثل "الوجود" و"الإنسان" قد سقطت. ولا ينفى الوجود تحت علامة كشط (Be~~x~~ing) - الذى يصوغه هيدجر بدلاً من (Being) - تصور "الوجود" بوصفه قائماً بحد ذاته فحسب؛ بل يصف من خلاله الحدود المتقاطعة فى حركة التعالق نفسه. وبالطريقة عينها، يُستبدل بحركة تجاوز الحد التحول الطبولوجى فى الحد نفسه، من خلال حركة الشطب التى لن تكفى بتغيير اسم (الوجود)، فتجعله نطاق علاقة حرفية؛ بل تستبق أيضاً - بطريقة نظامية - حركة الانعطاف التركيبى التى تتحول من خلالها اللغة فى الحوار ("الانتظار"). تشمل الحوارية على "الوجود" بوصفه متعالقاً بنفسه (من حيث هو لغة) عبر تحويل الحد الفاصل تحويلاً طبولوجياً.

لقد رأى روبرت موجرو Robert Mugerauer أن الحوار لا يُعدُّ هو نفسه ممارسة تحويل من هذا النوع؛ بحجة أن "الحوار بأكمله من تأليف هيدجر" (٣٣). ولعله من الواضح أن هذا الموقف ينكر على الحوارات التي نناقشها هنا شبهها بـ فن التوليد السقراطي Maieutics. غير أنه من الممكن الرد على هذا الموقف من منطلقين: الأول، إن وصف أفلاطون الفكر بأنه حوار الروح مع نفسها يتعدد حتى عند المحاور الفرد في الحوار (٣٤). وبذلك تكتسب إزاحة مركزية الوعي مزيداً من التأكيد في تصور هيدجر عن أن الوجود الإنساني المتعين Dasein حوارى في وجوده، والمرء لا يمكنه قول وجوده. الوجود الإنساني المتعين Dasein، في وجود (ه)، لا يوجد مبرر معقول له. ولذا، بصرف النظر عن أسئلة اللغة المعقدة التى هى محل نظر هنا، لم يكد هيدجر يبدأ فى تأييد فكرة التأليف التى يستخدمها موجرو؛ أعنى عرض فكر الشخص فى قالب خيالى. وثانياً، تُعرض صورة منهج التوليد السقراطى بطريقة فاعلة فى الحوار، كما أنها تشبه الصورة التى يلح إليها هيدجر حين يكتب فى مفتح مقال "الزمان والوجود" Time and Being (١٩٦٩): "ليست القضية الإنصات إلى سلسلة من الفرضيات، بل القضية على الأصح تتبع حركة فعل العرض" (٣٥). وتتاسب صيغة الحوار مع هذه الطريقة فى الانتباه تناسباً ملحوظاً؛ بسبب اقترابها من الدراما. فصيغة الحوار تستعمل استعمالاً منضبطاً ما يطلق عليه مانفريد فيستر Manfred Pfister الخصيصة الجوهرية التى تميز الدراما؛ ألا وهى الطابع الإيجازى فى اللغة المؤداة على خشبة المسرح ("الحوار الدرامى فعل منطوق") (٣٦). والحق أن جفاف محاورات باركلى Berkeley وهيوم Hume وغيرهما من الفلاسفة، ناتج عن عدم قدرتهم على أن يضمّنوا فى حواراتهم هذا المظهر من اللغة المسرحية أو ينتفعوا به. بينما تستند محاوره هيدجر إلى هذا المظهر استناداً لافتاً، مما يمنح لغته اقتصاداً ودقة محكمة وقوة ذاكرية تشبه - على نحو مثير - دراما الانتظار فى مسرحية بيكيت Beckett: *فى انتظار جودو* Waiting for Godot (١٩٥٣) (٣٧). لذا، لا يتأسس منهج التوليد السقراطى

maieutics هنا، على فكرة أفلاطون عن التذكر، بل على استدعاء طريقة منضبطة في القراءة؛ نظرا لأن حركة الفكر تحدث في زمن القراءة. وسيضطر قارئ المحاورات إلى الالتزام بحالة من الانتباه إلى طريق اللغة نفسه انتباهاً انعكاسياً، ذهباً وإياباً، مما يؤدي إلى إفراغ كلمات بعينها من محتواها المفاهيمي المفترض سلفاً، وهكذا يشارك في حركة لن تكون اللغة فيها مجرد "فعل" منفرد؛ بل إن هذا "الفعل" مُحَدَّد اللغة الوحيد. إنه فعل انفتاح يمكن معه القول بأن "الشكل" و"المحتوى" لا يتمايزان، وأن اللغة تقترب من "فعل"ها اقتراباً صامتاً عبر عملية متجددة باستمرار، وبلا نهاية تقف عندها. فالمدرس يقاضع العالم ليحول دون تقييد معنى "الانتظار"، ثم يقاطعه الباحث، وهكذا باستمرار. وفي واقع الحال، يستثمر الحوار عملية إرداف paratactic كالتى يؤكد وجودها هيدجر عند فلاسفة ما قبل سقراط [أى: اتباع جملة بجملة أو كلمة بكلمة من غير أداة ربط تصل بينهما]. ومن ثم، يعمل الحوار عند هيدجر بوصفه كيفية فى التوليد السقراطي، تتأثر بها قراءته مرة وفي كل مرة؛ فيتجاوز الحوار بذلك حدوده الظاهرة بما هو شكل مكتوب^(٢٨). ويمكن وصف هذه الرؤية بأنها مثالية على أقل تقدير، وهى قضية سوف نعود إليها فيما بعد.

لعله بات من المقرر أن هذه المناقشات القوية تجعل من الشعر الـهيدجرى Heideggerian Dichtung مظهر لغة لا توجد، أو تتطلب فيهما مختلفاً تاماً. وفي الواقع، ينشغل بقية هذا الكتاب بهذه المناقشات. غير أنه قبل الانتقال إلى بلانشو ودريدا، من الضروري الرد على انتقادين يوجهان إلى هيدجر، وبصفة خاصة إلى تصوره عن الشعر Dichtung. ويبدو أن هذين الانتقادين ليسا دقيقين، غير أنهما يسمحان بإيضاح بعض التمييزات المهمة. يرى الانتقاد الأول أن هيدجر يعيد صياغة موقف رومانسى من اللغة الأدبية. أما الانتقاد الثانى فتتضمنه مناقشة جان فرانسوا ليونارد Jean-Francois Lyotard التى يرى فيها أن ما يطلق عليه هيدجر "الوجود" ليس سوى نتيجة من نتائج خواص شكلية بعينها فى الخطاب.

ولنبداً بالانتقاد الأول: تُغرى الكثير من الوجوه في الشعر الهيدجري Heideggerian Dichtung بقراءته على أنه صياغة معدلة من تصور الشعر الرومانسي "Romantic" poetry، طورتها الرومانسية الألمانية. وعلى سبيل المثال، يبدو أن أوغست وفريدريش شليجل August and Friedrich Schlegel قد استبقا هيدجر في دفاعهما عن العودة إلى التصورات اليونانية. بدءاً، يُفهم الشعر استناداً إلى علاقته بالعمليات الإبداعية التي تنتجها (الخيال، والشاعرية بوصفها الإبداع نفسه)، لا استناداً إلى محتواه أو مطابقته لنماذج متوارثة. ويتم تأكيد القصيدة على أساس أنها مجلى من مجالى "قصيدة الذات الإلهية الأولى، التي نحن جزء منها وزهرتها البانعة" (أوجست شليجل)^(٢٩). وترتينا على ذلك، سيتجاوز الشعر الرومانسي - من حيث هو شعر الشعر poetry of poetry - الأنواع الأدبية كلها وقيود اللغة؛ كى يتحدث عن جوهر هذه الأنواع بما هو جوهر العالم نفسه، كما سيتم فهم الفرق بين العمل الفلسفى والعمل الفنى فيما جديداً أيضاً:

الأورجانون الفلسفى هو الفكر بوصفه نتاج الشعر أو
ثمرته، الفكر عمل (werk) أو عمل شعرى... وعلى الفلسفة
أن تحقق نفسها، فتكمل نفسها وتنجزها وتدركها، بوصفها
شعراً^(٤٠).

وفى الغالب، يتغاضى المعلقون المعاصرون على عمل هيدجر عن الاختلاف بينه وبين تلك المواقف الرومانسية الألمانية، إلى حد أن جيرارد برونز Gerald Bruns - فى دراسته السابقة عن هيدجر بوصفه مؤسس نزعة أورفية رومانسية Romantic orphism يرى أن "الانتماء إلى اللغة يعنى أننا نخفى فى حدث إخلاء السبيل أمام اللغة اختفاءً واعياً فى المكان، وكأن المشاهد ترفض بالمشاركة، أو كأن فعل الكلام يتحول إلى فعل إنصات، أو كأن الراقص تجمع به الرقصة"^(٤١). إن فكرة "إخلاء السبيل" letting-go أمام اللغة - كما يصفها برونز -

تعنى الاقتراب على نحو خطير من الاحتفال الساذج بالوحدة بين القارئ والنص، بين المتفرج والعمل الفنى، كما لو أن هيدجر يطور صيغة أخرى معدلة من تجاوز الرومانسية لثنائية الذات والموضوع على أرضية مشتركة تجمعهما معاً.

ثمة العديد من النقاط تقترح نفسها ردًا على هذه القراءة الرومانسية؛ إذ يكشف عمل هيدجر محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر عن أن معالجة هيدجر اللغة بـ"إخلاء السبيل" أمامها تقتضى نظاماً دقيقاً عسيراً. فاللغة أثناء الحوار تتعرض لحركة غير مألوفة تزيحها عن تصورات التمثيل والتواصل، بل وحتى عن النشاط الانعكاسى أو الوضعى الذى تفهم اللغة على أساسه فى العادة. لا يخفى المتحاورون فى حدث اللغة؛ نظراً لأن مشاركتهم فى الحوار تتطلب عناية خاصة، كما أنها بالضرورة أثر لا ينتهى من آثار النطاق غير التمثيلى المؤثر فى لغة الحوار نفسها. وما دامت اللغة تمحو أيضاً هذا النطاق، فعلى الحوار الذى يمحو نفسه بنفسه سياقياً أن يجدد نفسه بنفسه على الدوام. وبطريقة مماثلة، ينبغى ألا نتخذ من تبرير برونز الذى أورده فى دراسته مستنداً، حيث يبرر على نحو رومانسى الاختلاف بين الفكر التصورى وكيفية العناية بمطالب الشعر Dichtung. وبخصوص افتراض اختفاء المفكر وتلاشيهِ وراء "شق الطريق دون تبرير" يقول برونز: "لقد ابتدعت الفلسفة لتحول دون ذلك طبعاً" (ص ١٧٣). أما هيدجر فقد قرأ- على العكس من ذلك- فى الفلسفة المتعارف عليها بحد ذاتها تجلّى الوجود (فى استتاره). وذكّرنا بتبرير برونز بثنائية الضرورة والحرية "الرومانسية" التى لا تصمد أمام الشكوك^(٤٢). لا يتصور هيدجر العلاقة بين الفكر والشعر على هذا النحو؛ فالحوار يدخل إلى فضاء العلاقة بينهما ويوجب تفاعلاً يتطلب العناية الخاصة نفسها التى يتطلبها الفكر؛ فهو يخلّى نفسه ليشق طريق اللغة، فضلاً عن أن الحوار يقاطع نفسه باستمرار ليُبْرِز الحركة التى يكادها ويعطيها شكلاً، وتنتهى

هذه الحركة بنفسها إلى أن تكون طرفاً في الحوار أو طريق اللغة الذي يُحرّره فعل التفكير إلى مدى أبعد^(٤٣). وفي الحركة نحو "ذلك الذي يتخذ نطاقاً" يوجد اعتماد تبادلي كامل بين الشعر والفكر، وفي الوقت نفسه يمتاز أحدهما من الآخر بالضرورة. إن الفراغ الخارج من اللغة شكل من التراوح^(٤٤)، وكلتا الحركتين أساسيتان لإحداث التحويل الذاتي.

لنرجع، الآن، إلى مناقشة ثانية مع تصور الشعر Dichtung عند هيدجر. يبدو أن مقاطع قصيدة توملينسون "قصيدة" مصممة لإنتاج الحد الأدنى من الإحالة. فالحاصل أن تأثيرها يؤكد قدرة اللغة على العرض أو الإشارة، بينما لا يعرض لا ولا يكتشف أي شيء سوى فضاء فعل الإظهار نفسه: "مكان/ نافذة/ تنظر إلى نفسها". ومن الممكن إرجاع هذا التأثير إلى ما اقترحه بول دي مان في كتابه *أمثوليات القراءة* (Allegories of Reading) (١٩٧٩)^(٤٥) عند حديثه عن هيدجر. ففي أحد الهوامش الطموحة يقترح دي مان أن محلّ الرهان الحقيقي في مسألة الوجود عند هيدجر هو "البلاغية" rhetoricity أو "بنية فعل التمثيل الشكلية"^(٤٦). ومن ثمّ، يتحول تفسير هيدجر لكانط ضد هيدجر نفسه. إن الشعر لن يهتم "بالشيء المُمثّل وإنما ببنية فعل التمثيل الشكلية في حد ذاتها، فهذه البنية الشكلية هي وحدها التي تتيح إمكان تمثيل أي شيء"^(٤٧).

وثمة مناقشة تشبه إلى حد بعيد مناقشة دي مان اقترحها مؤخراً جان فرنسوا ليوتار Jean-Francois Lyotard، يسعى فيها إلى إعادة صياغة "الاختلاف الأنطولوجي" عند هيدجر ضمن حدود نظرية أفعال الكلام speech-acts. ثم قام ليوتار بتطوير هذه المناقشة تطويراً نهائياً في كتابه *الخلافاً* The Differend (١٩٨٣)^(٤٨)، وسوف ألجأ أحياناً إلى اقتباس استشهاداتي بكلامه من عرض موجز لمسائل الموضوع منشور في موضع آخر^(٤٩).

تتعلق صياغة ليوتار الجديدة بكنه الأقوال Locutions ("العبارات")؛ وهى تفهم عموماً على أنها أفعال كلام، على الأقل تماشياً مع أغراضى الحالية. يلج ليوتار على الحد الذى عنده لا تكون الأقوال مجرد تعابير تشير إلى تعابير أخرى أو إلى معنى أو مشار إليه، فالأقوال هى أيضاً أفعال تحدد ضمناً موقع قائلها وسامعها تحديداً دقيقاً بوصفهم قائلى الرسالة ومستمعيها. ومن ثم، تضع عبارة من قبيل "ستذهب إلى لندن غداً" المتحدث فى موقع السلطة فى مواجهة المخاطب. أما الطريقة التى يتفوه بها الناطقون بأقوالهم اللاحقة فهى إما أن تدعم هذا الموقع situation أو تعترض عليه، من قبيل مثلاً: ("بالتأكيد، طبعاً"، أو: "من أعطاك حق أن تقول لى ما أفعل"، أو: "أمن المؤكد أنها فكرة صائبة" إلخ). وبهذا الخصوص، لعله من المهم إبراد المثال الذى يضربه ليوتار حيث يضع الأمر أو الطلب فى سياق جديد له طابع هزلى مضحك: "يصيح الضابط: إلى الأمام! ويقفز خارجاً من الخندق؛ ثم يصيح الجنود متأثرين: أحسنت! لكن لا تتحرك"^(٥٠). الأقوال هنا ليست رسائل تنتقل تحديداً من مرسل إلى مستقبل. فكل قول منها يقدم فى أن عالماً سياقياً بتمامه وكماله من الإحالات والمعانى، ويبقى المخاطب والمرسل رهن الطريقة التى يستقبل بها القول. لذا، يتموقع كل طرف من خلال القول نفسه- إن جاز التعبير- إلى درجة أن المرء لا يقدر على تنصيب المتكلم بوصفه أصل القول ومصدره، فالحاصل هو العكس على الأصح:

إن العبارة ليست رسالة تنتقل من مرسل إلى مستقبل
ينفصل عنها. فكلاهما يتموقع أو يوضع فى العالم الذى تقدمه
العبارة، كذلك مرجعها ومعناها. إن فعل التقديم أو العرض فى
العبارات من حيث هى رسائل هو ما تفعله العبارة^(٥١).

طبقاً لهذه المناقشة، ليس الأمر أو الطلب (بما هو قول إنجازى) فى أصله أمراً بسبب سلطة قائله، بل يمتلك قائله السلطة بقدر ما يلعب كلامه دور الأمر. ومرتببة القول من حيث هو أمر وظيفة ارتباطه بقول آخر يضعه فى سياق.

بعد ذلك، يتقدم ليوتار ليخضع مبدأ العرض أو التقديم presentation هذا، من خلال الأقوال، لحركة الفكر التى هى - إن جاز القول على سبيل التوسع - على حال يشبه نظرية الأنماط theory of types. ومدار الإشكال هنا محاولة إدراك نشاط العرض أو التقديم فى أى قول، ولا يتمكن المرء من هذا الإدراك إلا عن طريق قول آخر يجعل القول الأول موضوعاً له:

إن التقديم أو العرض الذى تشتمل عليه عبارة ما غير معروض فى العالم الذى تقدمه العبارة. إنه بلا سياق يوضع فيه. وجملة أخرى يمكنها أن تعرضه أو تقدمه فى عالم آخر، وبذلك تضعه فى سياق^(٥٢).

يوضح ليوتار هذه العلاقة بين الوضع والمحو أثناء شرحه تأمل أرسطو عن الزمن كما يوجد فى كتابه الطبيعة Physics, IV^(٥٣). يقابل ليوتار بين المعضلة المبدئية المتعلقة بحالة الآن أو اللحظة وتعريف أرسطو النهائى للزمن بأنه عدد الحركة من جهة الـ"قبل" والـ"بعد"؛ بمعنى أنه يرى فكرتنا عن الزمن ناجمة عن قياس التغير الفيزيقي.

وها هى ذى المعضلة الأولى التى تُعدُّ فى أساسها بروفة لإحدى مفارقات زينون Zeno المشيرة المتعلقة بالمكان والزمان. تنشأ تلك المعضلة من محاولة التفكير فى الزمان على أساس الآن (nun)؛ أى بوصفه سلسلة من الآتات أو اللحظات الحاضرة يعقب بعضها بعضاً. وينطوى هذا التفكير على نتيجة غريبة تستبعد الزمنى استبعاداً تاماً: طبقاً لزمنية الزمان، لا يمكن التواجد فى الآن نفسه؛ إذ بقدر ما يزول الآن يفسح الطريق لآن آخر. ولا توجد متتالية من الآتات المنفصلة تقدم أى شئ كنموذج الزمن. أما مفارقة زينون المتعلقة صراحة بالزمن، ألا وهى مفارقة "السهم"، فتمضى على النحو الآتى: يرى زينون أن السهم فى حركته لا بد أن يكون فى حقيقة أمره ساكناً دوماً. فالسهم فى تحركه من نقطة إلى أخرى يشغل فى

اليواء حيزاً يعادل طوله، ولا بد عند هذه اللحظة أن يكون السهم غير متحرك. لذا، لا يمكن تصور الحركة لأن تصورهما يستلزم أمداً، ولم تعد اللحظة قيد الاعتبار. وينطبق ذلك بالضرورة على كل لحظة. وعليه، لا يوجد موضع يقال عنده إن السهم يتحرك. الحركة أيضاً لا تحدث، أو تحدث بطريقة ما بين لحظة وأخرى، أي تحدث في اللازم. وقد استخدم زينون^(٤٤) تلميذ بارمنيدس Parmenides - هذه الحجة لإثبات أن الزمن والتغير غير حقيقيين وأن كل ما يوجد حقاً هو "الواحد". وكانت مشكلة أرسطو إيضاح الموضع الذي تكون الحجة عنده زائفة.

وتعيد مناقشة ليونار صياغة حل أرسطو بلغة نظريته عن الأقوال وثنائية التقديم أو العرض Presentation والوضع في سياق Situation. "الآن" هو على وجه التحديد ما لا يحتفظ بنفسه^(٤٥). وعلى هذا، يمكن تمثيل اللحظة - التي لا توجد بأي معنى من معاني الوجود الحاضر - وفق نموذج التقديم أو العرض عند ليونار الذي لا يمكن تمثيله في الحركة نفسياً دون أن يُطمس أو يُوضع في سياق. هكذا، لا يُقدّم أو يُعرض حدوثه؛ فهذا الحدث غير الحادث - إن جاز التعبير - يفترض بالتبعية أيضاً تصور هيدجر عن البدو الجديد^(٤٦) Ereignis بما هو "الحدث" event

(*) لسوء الحظ تمضي عبارة كلارك التي يشرح بها كلمة إيرايغينيس Ereignis عند هيدجر بمقتضى الفهم المسائر للكلمة الألمانية الذي يراها تعني الحدث event. وقد أيقنا على شرح كلارك كما هو. واهتدينا إلى ترجمة الكلمة إلى "البدو الجديد" بترجمة الشارح الفلسفي القدير محمد الشيخ، ويمضي شرحه على النحو الآتي: "ما يثير اهتمام الناظر، أن هايدغر لم يختار للدلالة على "البدو الجديد" أو "الإصباح" لفظاً يونانياً، وإنما اختار لفظاً ألمانياً، هو لفظ "الإيرايغينيس" (Ereignis). وهذا الاسم مأخوذ من فعل (Er-eignen) الذي اشتق بدوره من (Er-äugen) بما هو أفاد دلالة "التملك". ما يوحي بأن "الإيرايغينيس" يفيد معنى تملك مزدوج" أو "انتماء متشعب متبادل"، وذلك بحيث تتملك الكينونة كنه الإنسان، ويتملك الإنسان كنه الكينونة، وينتمى الواحد منهما إلى الآخر، في إطار "انتماء متبادل"، أو قل: تنام: كلاماً متشابكاً لا يحقق نفسه إلا بالتخلي عن ملكه لغيره، أو هو لا يملك نفسه إلا بتركها لغيره أو تملكها له، أو هو لا يتحقق التحقق إلا بالانتماء إلى السوى". وعليه، "فقد تحقق، أن ما يعبر عنه "الإيرايغينيس"، هو معنى آخر غير معنى "الحدث" الذي طالما نقل إليه هذا اللفظ. ولئن كانت ثمة "أحداث"، وثبتت وصحت، فإن "حدث الأحداث" هو الكينونة ذاتها؛ فهي الحدث الجسيم. وهذا ما ينسأه الناظرون إلى الأحداث. ذلك أن "حدث الكينونة"، أو قل: "بنوها" أو "تبديها" (Ereignis des Seins)، إن صح هذا التعبير واستقام، هو الحدث الأكبر، لأنه بلا كينونة لا شيء ثمة يكون، ولا حدث يطرا، ولا كان يحدث. ولذلك، فإنه لزم التخلي عن الدلالة الجارية لمفهوم "الحدث"، وذلك حين التعبير عن "التمالك" أو "التنامي" الحادث بين الإنسان والكينونة". انظر زيادة تفصيل: محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر هيدجر، ص ٢٨٦، وما بعدها، (سبق ذكره في التقدمة).

الذى يهيب الوجود مع أنه هو نفسه لا يوجد. ويُعدُّ كل عرض - أو كل لحظة مفهومة على هذا النحو - حدوثًا فريدًا للوجود هناك لا يُوضع فى تصور أو مفهوم، وانسحابه أصيل فيه. وثانيًا، يزيد ليوتار فيقابل بين المعضلات *aporias* المتعلقة باللحظة وتعريف أرسطو النهائى للزمن بأنه "عدد حركة". فهذا التعريف يُقيم على أنه مثال على مجال الأقوال وهى موضوعة فى سياق. فى هذا النموذج، تبقى اللحظات بل وتتموضع فى علاقة بعضها بعضًا على امتداد سلسلة خطية؛ أى بما هى مرجعيات وصف أكثر إحاطة، وعلى وجه التحديد يُعرَّفُ الزمن بأنه قياس التغير.

إن المعنى الضمنى فى ثنائية ليوتار، التقديم أو العرض والوضع فى سياق، مفاده أن الاختلاف الأنطولوجى ناتج بتأثير كنه الأقوال وماهيتها. فما من عرض أو تقديم يمكن تصوّره دون حركة تمحوه، فتجعله موضوع تقديم أو عرض آخر، وهكذا. ويواصل ليوتار قائلاً إن الوجود - بطريقة مماثلة - لا يعرض نفسه أو يقدمها إلا بوصفه موجودًا متعينًا، ومن الضرورى فى الوقت نفسه فيم الزمن. لا الموجود المتعين نفسه، بوصفه الحجاب أو الانسحاب عينه أثناء حركة التجلى (اللاتجلى) بما هى موجود متعين:

يمكن تسمية العرض المتضمن باسم الوجود ... فالعرض
المعروض بوصفه لحظة فى عالم العبارة [يعنى: المحو بوصفه
عرضًا] هو: الوجود من حيث هو وجود ما. غير أن هذه
العبارة نفسها تتضمن عرضًا غير معروض^(٥٥).

وعلى هذا، يُعدُّ الوجود إشكالاً متولدًا عن بنية التمثيل عينها. إن "الوجود" اسم آخر لما يسميه دى مان "بنية فعل التمثيل الشكلية"، وهو مفترضٌ سلفًا فى أية محاولة لإدراكه ومحدوفٌ منها فى آن معاً^(٥٦). إنه الوهم الخادع الذى لا يُفترض وجوده

إلا نتيجة العلاقة غير المتكافئة بين التقديم أو العرض presentation والوضع فى سياق situation.

يوجد الكثير مما يُراهن عليه فى بعض مؤديات مناقشة ليوتار بخلاف ما يبدو منها للوهلة الأولى. إذا كانت اللغة من حيث هى "تقديم أو عرض"، واللغة من حيث هى "وضع فى سياق"، لا يتكافأان حقاً، وإذا كانت اللغة لا "تقول" - إن جاز التعبير - "فعلها" الخاص، فعندئذ لن تغدو معظم أعمال هيدجر وحده لغواً، وإنما أيضاً نصوص بلانشو ودريدا التى يتناولها هذا الكتاب. إن بلاغة الشعر Dichtung المزعومة تهتم تحديداً بالكيفية التى "تكلم" بها القوة الأساسية فى اللغة ضمن حدود عالم ذلك الذى يجعلها ممكنة (انظر: ما ندعوه تفكيراً، ص ١٨٦)، ويصادق مشروع بلانشو ودريدا - كلٌّ بطريقته - على ذلك.

يقترح التحليل المتأنى لمناقشة ليوتار أمرين: الأول، تبدو نظريته عن الأقوال theory of locutions فى عديد من جوانبها إعادة صياغة لمناقشة هيدجر، وتُسند هذه النظرية معرفةً واسعةً بالفلسفة التحليلية. غير أن محاولته وضع هيدجر فى سياق - وهذا هو الأمر الثانى - تتطوى على تبسيطات لا تصمد طويلاً. ولكى نبرهن على هذين الأمرين أقترح العودة إلى النص الذى قدمته سابقاً مثلاً على الشعر Dichtung عند هيدجر؛ ألا وهو قصيدة توملنسون "قصيدة". فلنعد إلى افتتاحية القصيدة مرة أخرى:

مكان/نافذة/تنظر إلى نفسها

ثمة سؤال يطرح نفسه فوراً على ليوتار. كم عدد الأقوال التى يتعامل معها المرء فى هذه الكلمات الخمس؟ قول فى كل سطر؟ أم قول لإجمالى المقطع نفسه أم شىء ببنى؟ لا يقدم كتاب ليوتار *الخلاف* أية إجابة عن هذا السؤال. فليوتار يتحدث على طول كتابه عن الأقوال التى تُعدّ منفصلة بعضها عن بعض. أما فى هذه الكلمات

الخمس فأين ينتهى قول وأين يوجد موضع انمحاء- إن كان يوجد مثل هذا الموضوع- العرض الأول من خلال عرض آخر؟ أعتقد أن الإجابة انطلاقاً من كتاب الخلاف مؤداها أن عدد الأقوال هنا لن يحدده إلا قول آخر (أثناء شرح القصيدة أو التعليق عليها) سيضع القول (أو الأقوال) فى سياق، وهكذا ينقرر عددها على أساس ما تمليه (وينبغى هنا الانتباه إلى تطابق ذلك مع وصف أرسطو الزمن). ومهما يكن، لنفترض أن التأثير الذى تولّده السطور الافتتاحية من قصيدة "قصيدة" نوع من التآرجح بين ظاهرتى الانكشاف/الاستتار، فإن السؤال الآتى يطرح نفسه: هل توجد صيغة قول بعد هذه السطور تتطابق مع فكرة هيدجر عن إخلاء السبيل أمام اللغة كى توجد *letting language be*؟

الحق أن ذلك سؤال قديم عن اللغة الشارحة. وأما عن ليونار، إذ لا يوجد عنده وصف شامل للغة شارحة تجعل كلية اللغة موضوعاً لها، فيشتغل الفرق بين اللغة واللغة الشارحة- دوماً- فى مناقشته على نحو أكثر مكرراً ورهافة. وتحفظ التفرقة الجوهرية بين العرض أو التقديم والوضع فى سياق بكل من المنع التبادلى والاختلاف القائم بين اللغة واللغة الشارحة. وفى واقع الحال، يكثرُ ليونار هذا الفرق ويضاعفه، فتغدو الحركة بين القول والقول الشارح- من وجهة نظره- لغة دائبة الحركة. أما دريدا حين يتبنى هيدجر تبنيًا مشروطاً، فيحتاج بأن اللغة فى "كنّها لا تظهر من خلال أية لحظة سوى لحظة اللغة عينها، فتُسَمّى وتقولها وتهبها للتفكير فيها والحديث عنها". ليست اللغة سلسلة مفتوحة الأطراف من الأقوال (قياساً على المجموعات الرياضية *mathematical sets* ذات العلاقات التضمينية المتبادلة)، وإنما- على الأصح- "تحدث اللغة بنفسها عن نفسها، وذلك أمر يختلف تماماً عن التكرار المرأوى الانعكاسى"^(٥٧). فالحال هو حال تحويل لغوى بلا لغة شارحة (انظر: *انحاء*، ص ٥٧).

ويكشف التحليل الدقيق لنص "قصيدة" عن أن أي فرق بين اللغة واللغة الشارحة- مهما كانت ضالته- يصير حشواً عند ترتيب الكلمات ترتيباً أعقد من أن يتكيف معه ليوتار. "مكان": إن الأثر الذي تخلفه هذه الكلمة- حالها في ذلك من حال العنوان نفسه ("قصيدة")- هو أثر أدنى درجات التحديد والوضوح. فالكلمة لا تحدد شيئاً، بل وتعلن صراحة عن غياب المحتوى؛ إنها لا تعلن إلا عن مكان. لذا، تغدو الكلمة الثانية- سلفاً- أوقع في الوصف والتخصيص منها في الأحوال العادية. ولو استخدمنا مصطلحات ليوتار، فإن العرض أو التقديم الحاصل في السطر الأول لا بد أن يفقد إبهامه من خلال الكلمة الثانية التي تضعه في سياق. إذ يصير الفراغ التقريبي في كلمة "مكان" شفافية "ذات بعدين" تحملها كلمة "نافذة". ثم مرة أخرى، يبدو المحتوى المقدم صفرًا أو لا شيء في الواقع، كما لو أن شاغل خشبة المسرح الوحيد هو الخشبة نفسها وبنية عرضها.

"مكان/نافذة/ تنظر إلى نفسها": "النافذة"- من حيث هي وسيط- لها جانبان وحدود واضحة (داخل وخارج، ملاحظ وملحوظ) تتحول في السطر الثالث إلى بُعد ينطوى على "عمق" غير مستقر منزوع المركز. فتحقق كلمة "نافذة" نوعاً من العودة إلى الانفتاح في كلمة "مكان"، ولكنها في الوقت نفسه تُعَقِّدُ على نحو معتبر بنية هذا "مكان"، كما لو أن هذا الـ"مكان"- إن جاز القول- يوجد "داخل" نفسه، ولا بد من الاعتراف بأن هذا التفسير يَلْقَى تعاطفاً واضحاً، حتى وإن بدا لغواً على المستوى الفكري التصوري. ويكاد تأثير السطر الثالث ("تنظر إلى نفسها")- من ثم- يكون تأثيراً انعكاسياً؛ لأن كلمة "نفسها" لا تعنى سوى الحركة الغريبة الموصوفة هنا. فضلاً عن أن مصطلح "وسيط" غير ملائم هنا ما دامت كلمة "مكان" هي نفسها وسيطُ السطر الأخير وموضوعه (المبهم) في آن معاً. فهي توحى بشيء ما متوسط، شيء يقع موقعاً "بيننا"، وتقريباً لا يوجد مثل هذا الشيء في هذه الحالة. إن الشاعرية المتحققة في نص "قصيدة" ليست- من ثم- تقديماً أو

عرضاً محوياً عند نهاية كل سطر وبداية سطر آخر، وإنما هي - على الأصح -
العلاقة نفسها التي يؤثر عبرها كل سطر في الآخر ويقوّضه في آن، على الأقل
من زاوية عملية التمثيل الواضح. لذا، يحرص السطر الأخير على تجديد إبهام
السطر الأول، ويزيد من هذا التأثير المقطع الثاني:

مكان/ نافذة/ تنظر إلى نفسها//

يتواجهان/ كلاهما و/ كل طريق

ينجم موطن الضعف في نظرية ليوتار عن تبسيطه الزائد الكيفية التي يصف
بها هيدجر الحدث الخصوصي الفريد في الشعر وهو يؤثر في اللغة. إن البُدْوُ
الجديد Ereignis لا يعنى ظهور تقديمات أو عروض جديدة باستمرار يمحو كل
منها الآخر أو يحدده أو يضعه في سياق على نحو استعادي ("الوجود بما هو
وجود" طبقاً لصياغة ليوتار الجديدة). البُدْوُ الجديد هو علاقة اختلاف ذاتي مستمرة
بين شيء وآخر، بين التقديم أو العرض والوضع في سياق، يكتب هيدجر:

لا يعنى الحدث الخصوصي الفريد إنتاج أمر آخر غير،
ذلك أن تقبل العطاء بعطائه البادي علينا بمفرده لهُو ما يعطينا
"الكائن"؛ وحتى الوجود نفسه يقف محتاجاً لنيل نصيبه من هذا
العطاء بوصفه حضوراً (على الطريق إلى اللغة، ص ١٢٧).

ليس الشعر Dichtung طرفاً في الاختلاف الأنطولوجي (الوجود/الموجود)، وإنما
هو الشق الفاتح (Riss) أو التعالق في هذا الاختلاف نفسه. وعلى هذا، تُعدُّ
صياغة ليوتار للكنه المزدوج في الأقوال (التقديم أو العرض/الوضع في سياق)
تجسيذاً للاختلاف الأنطولوجي لا يمكن الجزم بسلامته. فالاختلاف الأنطولوجي -
بوصفه ذلك القول الذي يربط (العالم بالشيء والشيء بالعالم) في فعل تخالفهما -
يُعرّف من جديد بمصطلحية ليوتار بأنه لعبة الأقوال أو حركتها.

وما يثير الدهشة أكثر من هذا أن نجد ليوتار يُدرجُ البدؤَ الجديدَ Ereignis عند هيدجر في معالجته قولَ أرسطو عن الزمن؛ كما لو أن هذا القول لم يكن موضوع نقد جذرى منذ كتاب هيدجر *الوجود والزمان* (١٩٢٧) حتى مقاله *الزمان والوجود* (١٩٦٩). إن البدؤَ الجديدَ لا يعنى تنامى التقديمات أو العروض تنامياً مستمراً بينما يحو أحدهما الآخر. إذ لا يوصف البدؤُ الجديدُ بمقتضى نموذج خطى سواء كان تصاعدياً أم تنازلياً؛ حيث لم يهتم مقال الزمان والوجود إلا بتعدد أبعاد بنية فعل الحضور. ولا مفر من وضع النموذج الخطى الذى يقدمه ليوتار كاريكاتورياً إلى جوار هذه الزمانية المعقدة، ولا محل هاهنا للانزعاج من عمل مقارنة بينهما. فقد يكفى القول بأن تعاقب الأقوال خطياً، عليه أن يفسح المجال لفعل الجذب متعدد الأبعاد فى مواجيد الزمان التى لا يفى بها تماماً هذا النموذج الخطى.

يرى ليوتار أن التقديم أو العرض ينجح حين ينمحي من خلال وضعه فى تقديم أو عرض آخر، وهكذا تباعاً. ومهما كان الأمر، أوليست هذه الحالة هى حالة كلمة "مكان" فى نص "قصيدة"، فهى تتخذ أو تضع التقديم "نافذة" - على الأقل - بقدر ما تضع كلمة "نافذة" - بما هى تعبير وصفى - كلمة "مكان"، مع أن كلمة "مكان" تسبق كلمة "نافذة"؟ إن حركة التعالق نفسها بينهما أو بين "وجهات" عديدة حركة لاعبة فى ثنايا نص "قصيدة"، كما أنها لاعبة على طول أى تحيين لتصور الشعر Dichtung: "يتواجهان/ كلاهما و/كل طريق"^(٥٨) ولا يمكن إعمال الفرق بين القول والقول الشارح إعمالاً كاملاً هنا. غير أنه بالاستناد إلى هيدجر، يشترع فعل الحضور فى اللغة البنية المركبة التى تتطوى عليها الزمانية. الشعر هو فعل جذب مواجيد الزمان نحو زوال حجاب العالم والشئ وجلاتهما. لذا، لا غرابة فى أن يصف هيدجر الشعر طبقاً لتصور ما عن "الإيقاع"؛ الأمر الذى يؤكد زمانيته^(٥٩). فاللغة تتجاوب مع كنهها الشعرى التجاوب الذى يجعل تدفقها يرجعُ صدى القول

باختصاصها البدني. وعلى سبيل المثال، يغدو "تَخَلَّى" جورج "تحويلاً للقول" إلى صدى قول يمكن التعبير عنه، صوته مسموع بالكاد، شبيهة بأغنية"^(١٠).

إن تصور "الإيقاع" الذي يقدمه هيدجر بخصوص شعر تراكل Trakl تصور جديد بالطبع، ويفهم أفضل ما يفهم بوصفه صيغة حوارية. وعن المكانة الشعرية التي تحتلها أعمال تراكل، والاختلاف الذي يحدد العالم المؤثر على امتداد شعره، يكتب هيدجر:

انطلاقاً من موقع الجملة تنشأ موجة تُحرِّك في كل لحظة
قوله بما هو قول شعري. والموجة في ارتفاعها بدلاً من أن تترك
خلفها المكان الذي بدأت منه، تجعل كل حركة يتحركها القول
تنساب عائدة إلى بُعْها الخفى مرة أخرى"^(١١).

ولنختم الآن بالإشارة إلى أن إعادة صياغة ليوتار للاختلاف الأنطولوجي تُوظفُ مناقشةً هيدجر عن اللغة بسبل من التوظيف طريفة؛ الأمر الذي يفتح بعض الفقرات الرائعة عنده على الفلسفة التحليلية. غير أن ليوتار يُبسِّطُ أفكارَ هيدجر تبسيطاً غير مقبول. فلا يقدم كتابه *الخلاص* نقداً لمفهوم هيدجر عن الشعر كما كان قد وعد.

هوامش الفصل الأول

(١) بخصوص أوجه الشبه بين هيجل وهيدجر، انظر:

Jacques Taminiaux: *Le dépassement heideggerien de l'esthétique et l'héritage de Hegel*, in *Recoupements* (Brussels: Ousia, 1982), pp. 175-208.

(2) *An Introduction to Metaphysics*, trans. Ralph Manheim (New Haven: Yale University Press, 1959), pp. 99-104.

(3) Sending: On Representation. *Social Research*, 49 (1982), pp. 294-326, 302.

(٤) مع أن هيدجر يكتب كثيرًا عن "التمثيل" representation فإن كلمة *mimesis* (= محاكاة)

أقل بروزًا عنده. ألا وقد مايز هيدجر بين معنى كلمة *mimesis* حين تكلم عن الفن عند أفلاطون. ثم في المجلد الأول من أعماله الكاملة الذي يحمل عنوان *Nietzsche*. يرى هيدجر أن كلمة *mimesis* لا يمكن فهمها بمعزل عن تجربة الأيثيا *aletheia* (= زوال الحجاب أو الانجلاء بعد استتار، أو الانكشاف). ويمكن إعادة قراءة السمعة السيئة التي يلصقها أفلاطون بالشعراء على ضوء هذه التجربة. إن كلمة *mimesis* لا تعني "النسخ" أو "التقليد" على نحو ما تقرضه العلاقة الخارجية السطحية بين الأصل والصورة، وإنما تعني الطريقة التي يظهر بها ما هو أصلي أو يعرض نفسه بها، وبذلك يتميز معنى كلمة *mimesis* عن أي مفهوم حديث (غير يوناني) عن التمثيل representation.

يرى أفلاطون - طبقًا للقراءة السائرة - أن الفن يبتعد ثلاث مرات عن الواقع. أولاً، يأتي الشيء من خلال الفكرة أو المثال، وهذه الأشكال الفكرية التأملية غير الحسية هي التي تشكل الكنه الجوهرى فى العالم. أما المرة الثانية فهي ما ندعوه "تقليد" imitation أو "محاكاة" *mimesis* الأفكار من خلال الموضوعات فى العالم، كالمنضدة أو المنزل على سبيل المثال. ثم أخيرًا يحاكي الفنان محاكيات المثال هذه، منتجًا أشباهها بالكلمات أو الرسم؛ فما ثمة إلا ظلال الظلال.

ويعطى هيدجر صياغة بسيطة لحجته المقابلة من خلال تأمله في كلمة مثال *idea*. طبقاً لاستراتيجيته العامة في تجديد أو بعث علم الظهور أو الظاهراتية عند اليونان الأقدمين. ففي *My Way to Phenomenology* (١٩٦٣) ضمن كتابه *Time and Being*, trans. Joan Stambaugh (New York: Harper & Raw, 1972), pp. 74-82 هيدجر: "كان أرسطو - وكذلك الفكر والتجربة اليونانية بأكملها- يفكر على نحو أصيل في ما يحدث لظاهراتية أفعال الوعي التي هي عبارة عن تجلية الظاهرة لنفسها- كان يفكر فيها بوصفها أليثيا *aletheia* (= انجلاء، انكشاف من بعد الستّر وزوال الحجاب). وتبرهن البحوث أو التحقيقات الظاهراتية التي ينعاد اكتشاقها بوصفها موقفاً يدعم الفكر على الخاصة الأصلية في الفكر اليوناني، إن لم تكن خاصّة الفلسفة بما هي فلسفة" (ص ٧٩).

وترتبط كلمة *idea* عند اليونان بمعنى فعل "الرؤية" *to see*. فهي لا تتضمن معنى "الشكل" أو "الماهية" بالمعنى المعتاد بل هي "ظهور نحو الخارج". فلكي يكون أي شيء ما يكونه لا بد أن يعرض- من خلال "مثاله" *idea*- ما يكونه. فإذا كان السرير يُترك على أنه سرير فذلك لأنه يشترك مع أسرة أخرى في تجلية مثاله، من خلال هيئة الخشب والمواد الأخرى الداخلة في صنعه. السرير محاكاة *mimesis* لا بمعنى أنه نسخة بل بمعنى أنه هيئة تجلى المثال. والأكثر من هذا، ليس الفن ظل الظل بل هو هيئة محاكاة ألطف تعرض المثال، لذا من الممكن القول بأن "الظهور المتخارج" للأسرة يتجلى من خلال الرسم والكانافاه.

وعلى طول هذا الكتاب- مهتدياً بتحليل دريدا في مقالته *The Double Session* (*Dissemination*, pp. 175-286)- أطبق هذا التصور الظاهراتي على تحليل الشعر *Dichtung* من وراء قراءة خاصة لأفلاطون. ويجد هذا الإجراء- فيما أمل- تبريره من خلال مجموع المناقشات التي تجعله ممكناً دون التوقّع في تبسيط زائد. كما أنه يسمح برسم حدود أهمية مناقشة هيدجر الخاصة بكنه التمثيل والتعبير الشعري. وفي الوقت نفسه يسمح- أيضاً- بتبسيط الضوء على الانزياح المعتبر عن هذين التصورين، أي الشعر بما هو تمثيل وتعبير.

كما أنني أستشكل ادعاء فيرونيك فوت *Véronique Fot* بأن "دريدا يسلم جدلاً بأن التمثيل صورة وضعية" *"Representation and the Image: Between Heidegger, Derrida and Plato"*, *Man and World*, 18 (1985), pp. 65-78, 66.

(٥) إن الرجعة *Kehre* - التي من الممكن تعريفها بأنها رفض أن تبقى الفلسفة قاعدة التفكير وأصله - تظل مسألة خلافية في دراسة هيدجر؛ نظراً لأنه يمكن بدءاً التساؤل عن مدى نجاح هيدجر في تجنب طرائق الفكر القاعدية أو الأصلية. انظر:

Herman Rapaport: *Heidegger and Derrida: Reflections on Time and Language* (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1989), pp. 9-14.

(6) See also Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press, 1986), p. 85

(7) Joseph J. Kockelmans, ed., *On Heidegger and Language* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972), p. xiii.

(8) Kockelmans, Language, Meaning and Ek-sistence, in *ibid.*, pp. 3-32. 9.

(9) *Ibid.*, p. 28.

(١٠) وعلى الرغم من تبسيطية هذه المثال فإن شيئاً من هذا "العرض" يمكن أن يُقدّم بوصفه عدم قدرة اللغة الشعرية على تناول السلب. فثمة قصيدة قصيرة - ألا وهي قصيدة "حدث" Event (١٩٧٢) - تستثمر هذا العجز، من ديوانه المكتوب على الماء *Written on Water* (Oxford: Oxford University Press, 1972), p. 38.

لا شيء يحدث/لا شيء//قطرة ماء تتناثر في صمت/غلالة تداح//وأمام هذا المكان المهجور/طائر/ لعله يُغرّد بلا ميالة/ ولا طائر يُغرّد.

ومع أن الطائر يُغرّد، ففي الوقت نفسه "لا طائر يُغرّد". فثمة شيء ما يظهر في اللغة لا يتأثر بشاعرية "لا". هاهنا، تظهر صورة بدائية من تصور هيدجر المعقد عن الشعر *Dichtung*.

(11) Heidegger: The Origin of the Work of Art (1935-6), *Poetry, Language, Thought*, pp. 17-81, 74.

(١٢) بخصوص رأى هيدجر القادح في كثير من الأعمال الفنية والأدبية الحديثة، انظر: Only a God Can Save Us, *Der Spiegel's* interview with Martin Heidegger, trans. Maria P. Alter and John D. Caputo, *Philosophy Today* (Winter 1976), pp. 267-84. 283-4.

(١٣) "الشاعر الأعلى شاعرية- المَحْرَزُ قَوْلُهُ (بمعنى: المنفتح أكثر والمتأهب لغير المتوقع اللامنتظر - هو الذى يُخْضَعُ ما يقوله بصفاء أكبر للمجاهدة فى سبيل الإنصات الأبدى، والأكثر من هذا أنه ينأى بقوله عن أن يكون عبارة خبرية تقريرية" (Poetry, Language,) (Thought, p. 216).

(١٤) فى وصف مهم لفكرتى "العالم" و"التعالى" عند هيدجر فى طوره الأول، يقول جانبرييل مازكين Gabriel Matzkin إن هيدجر "يضع تمييزًا حادًا بين المعنى والوجود الفيزيقي. فسيرورة المعنى متعالية على الموجودات فى حدودها. ويعنى تعالى سيرورة المعنى هذه أن الموجودات مفهومة قبل أن يتم تأويلها. فالتأويل يفترض سلفًا ارتباط الموجودات بفاعلية تؤطرها... ترادف الفهم وتمثل شرطًا ضروريًا لوجونا فى العالم على حد سواء." "Heidegger's Transcendent Nothing", in *Language of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, ed. Sanford Budick and Wolfgang Iser (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, (1989), pp. 95-116, 100.

(15) Joseph Kockelmans: *Heidegger on Art and Art Works* (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1985), p. 164.

(16) David Krell: "The Wave's Source: Rhythm in the Language of Poetry and Thought" in *Heidegger and Language: A Collection of Original Papers*, ed. David Wood (University of Warwick: Parousia Press, 1981), pp. 25-50.

(17) Alvin H. Rosenfield, "The Being of Language and the Language of Being: Heidegger and Modern Poetics", *Boundary 2*, 4, no. 2 (1976), pp. 535-57, 546.

(18) Henri Birault: "Thinking and Poetizing in Heidegger", in *On Heidegger and Language*, ed. Joseph Kockelmans, pp. 147-68, 153.

(١٩) انظر على سبيل المثال ممارسة هيدجر فى مقال:

"Science and Reflection" in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trns. William Lovitt (New York: Harper & Row, 1977).

ويعطى "حوار عن اللغة" امتيازاً مماثلاً لليابانية بما أنها لغة غير أوربية.

(20) Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Poetics*, trans. Chris Turner (Oxford: Basil Blackwell, 1990).

(٢١) انظر أولاً:

Derrida: *Of Spirit: Heidegger and the Question*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1990).

ثم ثانياً:

Véronique Foti, "The Path of the Stranger: On Heidegger's Interpretation of George Tarkl", *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, 17 (1986), pp. 223-33.

(22) Charles Tomlinson, "Poem", in *Written on Water*, p. 31.

(٢٣) إن كان ثمة تأويل "يتعلق بالشعر *Dichtung* فلا بد أن يتميز تميزاً واضحاً عن "الهرمنيوطيقا"، بما فيها عمل هانز جورج جادامر. انظر عزل جان لوك نانسي Jean-Luc Nancy عمل هيدجر عن أى بحث هرمنيوطيقى عن المعنى فى:

Le partage des voix (Paris: Editions Galilée, 1983), especially pp. 13-49.

(24) See Nancy, *Le partage des voix*, p. 30.

(25) Birault, "Thinking and Poetizing in Heidegger", pp. 147-8.

(26) Philippe Lacoue-Labarthe, "Poetique et politique", in *L'imitation des modernes: typographies II* (Paris: Editions Galilée, 1986), pp. 175-200. 194.

(٢٧) بخصوص "التجربة" عند هيدجر، انظر:

Robert Bernasconi, *The Question of Language in Heidegger's History of Being* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press and London: Macmillan, 1985), p. 59.

(28) Richard Wolin, *The Politics of Being: The Political Thought of Martin Heidegger* (New York, N.Y.: Columbia University Press, 1990). p. 121.

(٢٩) قارن الفقرة الآتية من Passe-Partout التي تلعب دور نقمة إلى كتاب *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987). ففي حركات الفكر التي لا بد أن تتماز بعناية عن ما يُسمَّى مفارقات الانعكاس يرى دريدا أن الفكرة التقليدية عن حقيقة الرسم بوصفها عرضاً أو تقديمًا بسيطاً لما يوجد (المحاكاة mimesis بالمعنى الأول)، تُخفي فكرة الحقيقة هذه وتقديمها لنفسها فوق نفسها من خلال السقوط إلى هاوية اللاتناهي *mise en abyme*. يقدم الرسم: "الحقيقة نفسها المستعادة، هي نفسها، بلا وسيط أو رتوش أو قناع أو حجاب. وبكلمات أخرى، الحقيقة الحقيقية أو حقيقة الحقيقة، المستردة من خلال قدرتها على الرد والعودة، الحقيقة تشبه نفسها بما فيه الكفاية إلى حد أنها تتجنب أي خطأ يحبسها وأي وهم، وحتى أي تمثيل؛ لكنها تنقسم ضعفين بما فيه الكفاية لتُشبه نفسها أو تُبرزها أو تولدها، بالتوافق مع مضافين: حقيقة الحقيقة وحقيقة الحقيقة" (ص ٥).

(30) Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1967), p. 60.

(٣١) ولعل هذه أيضًا هي النقطة التي يبتعد عندها هيدجر عن نقد بلانشو لمكانة فقه الألفاظ ودلالاتها في فكره؛ بما أن التأمل الفكري عملية تتجاوز العناية بالكلمات المستقلة. انظر:

Blanchot, *The Writing of the Disaster*, trans. Ann Smock (Lincoln, Nebr. And London: University of Nebraska Press, 1986), p. 96, p. 102.

(٣٢) ولهذه المقالة في نشرة أحدث لها عنوان آخر أقل دلالة هو:

Existence and Being, trans. William Kluback and Jean T. Wilde (London: Vision Press, 1959).

(33) Robert Mugerauer, *Heidegger's Language and Thinking* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1988), p. 61.

(34) See *The Sophist*, 263e

(35) In *On Time and Being*, trans. Joan Stambaugh (New York, N.Y.: Harper & Row, 1972), pp. 1-24, 2.

(36) Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, trans. John Halliday (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 6.

(37) In Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works* (London: Faber & Faber, 1986), pp. 7-88.

(38) *Heidegger's Language and Thinking*, p. 40.

يُعَدُّ وصف موجرور مثلاً نموذجياً على تضمينات صيغة الحوار عند هيدجر حيث يقول: "تمضي المحاورّة حين نخرط فيها بلا توقف. فالمحادثة- في واقع الحال- مستمرة لبعض الوقت. (وعلى سبيل المثال، تشير الشخصيات إلى أمور تكلموا عنها من قبل). وهذا يدل- أولاً- على أن ما يناقشونه ليس موضوعات منفصلة أو غير مترابطة، وإنما هو مسألة من مسائل موضوع أكبر. كما تدل- ثانياً- على أن القارئ مطلوب منه أن يدخل في محادثة متواصلة يعرف مداها الزمني، منذ الزمن الهيراقليطي؛ وتدل- ثالثاً- على أننا نتوقع أن نهاية هذه المحادثة لا تعني نهاية المحادثة نفسها" (ص ٤).

(39) From *Lessing's Spirit in his Writings*, translation from Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, trans. Philip Barnard and Chery Lester (Albany, N.Y.: SUNY Press, 1988), p. 92.

(40) Lacoue-Labarthe and Nancy, *The Literary Absolute*, p. 36.

(41) Gerald Bruns, *Heidegger's Estrangements: Language, Truth and Poetry* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1989), p. 173.

(٤٢) ويتوسع نيد لوكاتشر Ned Luukacher في وصف مماثل وإشكالي من خلال "مادية" اللغة المفترضة بوصفها شعراً *Dichtung* في:

"Writing on Ashes: Heidegger Fort Derrida", *Diacritics*, 19, no. 2 (Summer 1989), pp. 128-48, 129.

(٤٣) قارن مناقشة جون ساليز John Sallis عن الفكر غير الميتافيزيقي: "سيفكر فيما كان ينبغي على الميتافيزيقا أن تفكر فيه: الوجود بما هو وجود، ولكنه سيفعل ذلك بالانتقال إلى الوضوح الذي يكتنف الوجود. غير أنه لن يفكر في هذا الوضوح إلا بالعودة إلى ما يكتنفه وإلى ما يُشْرِق داخل فضاء الألبانيا أو الانجلاء، وإلى ما يتردد صوته على طول هذا السياج المنفتح. *Echoes: After Heidegger* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1990), p. 40.

(٤٤) إن هذه الضرورة الحتمية للبدء من جديد دائماً والانتظار الدائم هي ما ينفذ هيدجر من انتقادات ديفيد وود David Wood الآتية: "يبدو أن هيدجر يهدف إلى تحقيق تزامن مثالي بين ما يدعو فعل اللغة ومحتواها. ولو كنت مصيباً في ذلك فإنه يحقق هذا التزامن من خلال الاستخدام الإنجازي للغة. غير أن المادية الخالصة في اللغة ستحول دون ذلك. ويمارس هيدجر ذلك بإنجازه اللغوي لوحدة خيالية من خلال رغبة قديمة قدم الفلسفة. انظر:

Deconstruction of Time (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1989), p. 301

(45) Paul de Man. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust* (New Haven, Conn.: and London: Yale University Press, 1979).

وهنا أشير فقط إلى هذه المناقشة الخاصة. غير أن علاقة دي مان بهيدجر في غاية التعقيد. انظر على سبيل المثال مقال دريدا:

Acts: The Meaning of a Given Word, trans. Eduardo Cadava, in Derrida, *Memoires: for Paul de Man* (New York, N. Y.: Columbia University Press, 1986).

(46) de Man, *Allegories of Reading*, p. 175.

(47) Ibid.

(48) Lyotard, *Le différend* (Paris: Editions de Minuit, 1983), pp. 101-29. My translations are taken from Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, trans. Van Den Abbeele (Minn.: University Press, 1988).

(49) Lyotard, "Presentations", in *Philosophy in France Today*, ed. Alan Montefiore (Cambridge University Press, 1983), pp. 113-35.

(50) Lyotard, *The Differend*, p. 30.

(51) Lyotard, "Presentation", p. 124.

(52) Ibid., p. 131.

(53) Lyotard, *The Differend*, pp. 72-5.

(54) Lyotard, *Le différend*, p. 113. My translation.

Lyotard, "Presentation", p. 131.(٥٥)

(٥٦) ومن الملاحظ أن المناقشة المستفيضة فى كتاب الخلاف *The Differend* ومقال *Presentations* تظهر أيضا فى عمل ليوتار عن "الرفع والإعلاء" sublime. وبالنظر أساسا إلى نظرية إدموند بيرك Edmund Burke التى تجعل من الإعلاء أو الرفع تجربة عدم وجود، يُعرف ليوتار الرفع أو الإعلاء بأنه اختزال اللغة أو اللوحة الفنية إلى إبيامية العرض أو التقديم النحظى دون سياق، "هل هذا يحدث؟". ألا وتلك هى الحديثية المجردة من الحدث، وحالة مطموسة من التمثيل. بخصوص الحدث يقول ليوتار: قيل إثارة أسئلة عن ما يكونه الحدث وعن مغزاه أو دلالاته، لا بد "أولا" أن "يحدث" الحدث. فما يحدث "يسبق" إن جاز القول السؤال المتعلق بما يحدث... الحدث يحدث بوصفه علامة استفهام "قبل" الدوث بوصفه استقياما".

"The Sublime and the Avant Garde" in *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (Oxford and Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1989), pp. 196-211, 197.

(57) Derrida, *Mémoires*, pp. 96-7.

(٥٨) يرى ليوتار أيضا- على غير مقتضى عرضه- أن "الوجود" عند هيدجر ينطوى على مُخاطَب محدد، وعلى وجه التحديد الإنسانية. لكن على فرض أن النيج الذى لا يمكن معه تجريد الدازاين والوجود واللغة من التعالق أو الإزاحة التى تشكلها، فإن كلمة "المُخاطَب" تبدو غير ملائمة هنا بالمرّة.

(59) See, *inter alia*, "Words" (*On the Way to Language*, p. 149).

(60) Ibid., p. 150.

(61) "Language in the Poem" (1953) (*On the Way to Language*, p. 160).

الفصل الثانى

بلانشو: الفضاء الأدبى

الكتابة، "تلك اللعبة المجنونة في الكتابة" (مالارمه).

الكتابة، ضرورة الكتابة: لم تعد الكتابة (تلك الضرورة التي لا يمكن تجنبها) خادمة الكلام أو ما يُسمَّى الفكر المثالي... فالكتابة التي تبدو مهمومة بنفسها فقط، والتي تظل دون هوية، والتي تثير تدريجياً إمكانات هوية مختلفة تماماً، عبر تحرير قوقس الأصيلة تحريراً متأنياً (أعنى: قوة الغياب الخطيرة) - هذه الكتابة ضربٌ مبهم من الوجود والتعلق، خاوٍ، مؤجِّل، مبعثر. وبهذا، تضع كل شيء موضع المسألة.

من بين الأمور التي يضعها هذا التصور الجذري عن الكتابة موضع التساؤل أفكارٌ من قبيل: الله، الذات، الفاعل، الحقيقة، الوحدة ووحدة الكتاب أو العمل. وتكلم هذه الدعاوى - المفرطة في غلوها بل والعجيبة - في الفقرة المقتبسة أعلاه - بصوت يألّفه قراء دريدا؛ مع أن هذه الفقرة ليست مأخوذة من أعمال دريدا، بل من أحد أعمال موريس بلانشو، وتحديدًا من افتتاحية كتابه *حوار بلا نهاية* *L'entretien infini* (١٩٦٩). والحق أن معظم أعمال دريدا تنطوى على ما يُدّيهام متشابهةً مع أعمال بلانشو، أو من الممكن القول بوجود سوابق لها عند بلانشو. غير أن العلاقة بينهما - للحق أيضًا - أعقد بكثير مما يُظنُّ للوهلة الأولى.

كما يمكن القول أيضًا إن أعمال هيدجر المتأخرة تمثل مرجعًا ضروريًا لفهم إنتاج بلانشو النقدي والأدبي على السواء^(١). ويظهر من القراءة الأولى أن العلاقة بينهما غامضة غموضًا لا يقبل الفضّ، غير أنه يمكن الحديث عن أهمية هيدجر وأثره في بلانشو من زوايا عديدة. ولعل أول ما يمكن تتبعه عند بلانشو أن الأدب

قد صار - فى العقدين الأخيرين - فضاء شبه متعالٍ، و"قول الوجود وكلامه". وقد هبَّ هذا التصور الذى يتداخل مع مفهوم الشعر الهيدجى - دون أن يتطابق معه - سياقاً أنتج بلانشو عمله الأدبى ضمن حدوده. إذ ترتب سرياته الأدبية (التي سوف نعود إليها مع نهاية هذا الفصل) ارتهاً كاملاً بمفهوم هيدجر عن الشعر وتناحسه فى آن معاً، كما ترتب بإمكان ممارسة اللغة على نحو جديد بما هى نظام من الفكر تغايرى لا يستقل بنفسه heteronomic.

يرسم كتاب حوار بلا نهاية معالم تحول رئيس فى التصور الأوروبى السائد عن الأدب منذ القرن الثامن عشر. ويمكن العودة بجذور تصور الكتابة الراديكالى المرتبط بمالارمه إلى الأفكار الرومانسية عن اللغة بوصفها أفكاراً تتعارض مع نماذج عصر التنوير. كانت اللغة والشعر فى هذا العصر - كما هو معروف جيداً - على ارتباط وثيق بفكرة الصوت. ولم يكن هذا لمجرد أن "الصوت" كان يُربط - على ما يُعتقد - بالأمور الحميمة فى الحياة الذاتية، ومن ثم بتصورات الشعر التى تراه تعبيراً عن الذات، إلخ؛ وإنما لأن التصور الرومانسى عن الصوت الشعرى قد اندمج، أيضاً، بعناصر غير ذاتية هى الصق الآن بتصور الكتابة؛ أعنى علاقة ما بـ روح حارسة daimonic أو بعنصر غير بشرى فى الشعر. إذ يؤكد بلانشو تصورات عن الكاتب تراه مصغياً، فى عملية الإلهام، إلى صوت ما يجعل من صوت الكاتب نفسه صوتاً مستعاراً. هذا "الصوت" ليس صوت أحد، بل هو صدى شىء مجهول يسرى فى الفن، ولعله يتجلى فى حال الجنون (وقد وقف هولدرلن "هاذياً" عند النافذة، فى حال من الجنون، حتى ينصت إلى هذا الصوت") (حوار بلا نهاية، ص ٣٨٦).

تفتح هذه الصورة التمهيدية - إلى حد كبير - الطريق أمام اهتمام بلانشو بالكيفية التى يؤكد بها شىء "آخر" - وإنه لشيء غير ثقافى - نفسه فى الأدب. ومن ثم، يغدو الأدب فضاء يمرح فيه "صوت" مراوغ عابر، يسعى إلى إيجاد أصله.

قد يفكر المرء مثلاً في عمل من أعمال شيلي Shelley "غنائية رياح الغرب" Ode to the West Wind^(٢)، فالقصيدة في هذا العمل تواجه- على نحو غير يقينى- الرياح بوصفها صوتاً غير شخصى يمثل إلهام القصيدة وأصلها وزخمها^(٣). فلا ينفصل "الصوت" عن فكرة مصدر العمل على أساس أن العمل يرتبط بهذا المصدر الارتباط الأوثق. وطبقاً لبلائنشو، يرتبط التحول المتعالى في الأدب الحديث بالنزعة الرمزية symbolism في النصف الثانى من القرن التاسع عشر. إذ يشير الرمز symbol إلى محلّ انفتاح العمل على التعالى transcendence: "يستعيد الرمز قوة المعنى، فالرمز قائم فى تعالى المعنى عينه، وتجاوزة" (حوار بلا نهاية، ص ٣٨٧). وإحدى نتائج هذه الحركة المتجاوزة حرفية النص، التوقف عن فهم الأدب بوصفه تمثيلاً دنيوياً أو نظاماً مرآوياً، فيغدو نظاماً يُقِيمُ نفسه بنفسه بما له من حق خاص: "تكفُّ الكتابة عن أن تكون مرآة" (حوار بلا نهاية، ص ٣٨٧). ومع مآلارمه، لم يعد فضاء النص فضاء صوت بل فضاء كتابة تتملص قوتها على الدوام من القيود التمثيلية المحدودة.

وعلى نحو فيه مفارقة، توجد مزاعم بلانشو الضخمة عن الكتابة جنباً إلى جنب تأييد صامت لإفادة هيجل الذائعة بأن الفن شيء من الماضى^(٤). هذا التأكيد- الذى أسىء فهمه إساءة كبيرة- كان معمولاً به عن قصد فى عصر جوته Goethe وبيتهوفن Beethoven ومن على شاكلتهم et alii. ومع ذلك، لا خلاف على أن الفن قد صار محتاجاً الآن إلى الدفاع والتبرير باستمرار. والحق أن الزيادة فى أعداد الكتب والمتاحف والمكتبات طرفٌ فى هذا التدهور، كما أعانت هذه الزيادة على تضخيم صورة الفنان بوصفه "خالقاً" أو شخصية فريدة، وتسييد ذاتية الجمالى فى أحوال الشعور، سواء تم التعبير عن ذلك أو التسليم به فى صمت^(٥).

(٢) ode: الأولى، قصيدة غنائية تمتاز فيها عاطفة الشاعر بتأملاته فى أمور الحياة. والكلمة إغريقية الأصل، كانت تعنى الأشودة التى كانت تؤدىها الجوقة جزءاً من الدراما- المترجم.

والأكثر من هذا، لا تتماشى اهتمامات بلانشو مع أية نزعة إنسانية؛ فهو يتجنب تمامًا دراسة الأدب بوصفه "ثقافة" أو "فنًا" أو شأنًا "اجتماعيًا". فـ"الثقافة"، فيما يكتب بلانشو، "قائمة على تصورٍ عن النزعة الإنسانية مفاده انعكاس الإنسان تلقائيًا في أعماله؛ فلا تستقل هذه الأعمال عنه" (الفن الجديد "Ars Nova"، أغنية السيرينة، ص ١٨٩).

وبرغم قوة عمل بلانشو وصعوبته، من الممكن تتبع حركة الفكر المتواترة على طول أعماله، وإن يكن بقدر من المخاطرة. لم يكتب بلانشو عن اللغة شيئًا أزيد مما كتب هيدجر. فاللغة - إن جاز القول - تتعطف، بالأحرى، على نفسها لتحدث، وحديثها ليس عن أي شيء سوى "ماهية" ذاتها، وإن كان لا بد من إضافة أن "لا ماهيتها" هي الخاصة الأكثر بروزًا في هذه "الماهية". ويتوافق هذا الطموح توافقًا تامًا مع وصف بلانشو الخاصة الشائعة في الأدب الحديث ذي الدلالة، في عمله الكتاب الآتي *Le livre à venir* (١٩٥٩):

يكتب فاليري Valéry: "قصائدِي هي لي، فلا همَّ لها سوى تأملاتي الذاتية عن الشاعر"؛ ويكتب هوفمان Hofmannsthal: "يكمن اللب الأعظم الذي يحدد ماهية الشاعر في حقيقة أنه يعرف نفسه بوصفه شاعرًا". وكذلك الحال بالنسبة إلى ريلكه Rilke، فلا أحد يسيء تمثيل نفسه ليقول شعره الذي هو نظرية الفعل الشعري من خلال أغنية (الكتاب الآتي، ص ٢٦٩).

لقد غدا الأدب مهتمًا بنفسه اهتمامًا أساسيًا. وليس معنى ذلك أنه صار ينعكس على نفسه من خلال الكيفية التي يتحدث بها الشعر عن الشعر، أو من خلال تصور ما عن نزعة شكلية. فالأصح - فيما يرى بلانشو - أن الشعر قد غدا ميدان طريقة في التعالي تتساءل عن شروط إمكانه الخاصة (القصيدة انفتاح عميق على التجربة التي

تجعلها ممكنة) (الكتاب الآتى، ص ٢٦٩). وعلاوة على ذلك، تشكك حالة وجود الأدب فى التصورات المتعارف عليها عن الوجود نفسه. يتجنب بلانشو المدخل الذاتى والتاريخى السائد فى التعامل مع الأدب؛ فيجعله ميدان تأمل حياتى طويل فى حدود الفلسفة والدين: "العمل حركة تحملنا إلى منبع الإلهام الخالص الذى يصدر عنه العمل، حيثما يبدو أنه يصل إلى هذا المنبع الخالص عبر الاختفاء وحده" (الكتاب الآتى، ص ٢٧٢).

وتتطوى هذه الحركة على أوجه شبه واضحة بحركة الوجود وانسحابه كما يقدمها هيدجر فى تصوره عن الشعر Dichtung. غير أنه توجد اختلافات أساسية بينهما. فالشعر Dichtung الذى يهتم ببعث الوجود، حتى وإن تحقق أكمل التحقق عند شعراء بعينهم، لن يمكن تعريفه على الوجه الأدق بأنه لغة بأى معنى من معانيها المتعارف عليها. وإن توسعنا فى القول، فلا بد من ارتباط هذا الشعر Dichtung بمغزى الوجود الإنسانى المتعين Dasein. أما بلانشو فيهتم اهتماماً تفصيلياً بالأدب فى معناه الضيق. ومن ثم، ففى عبارة إيمانويل ليفيناس الآتية عن بلانشو يمكن أن نضع كلمة "الأدب" مكان كلمة "الفن" دون أن نفقد المراد:

طبقاً لهيدجر، يقدم الفن - بمعناه غير الجمالى - "حقيقة الوجود" وهى تشرق علينا وتلوح، ولكنه يفعل ذلك على غرار أشكال أخرى من التجربة. أما بالنسبة إلى بلانشو فرسالة الفن لا يضاهيها شيء آخر^(٥).

والأكثر من هذا أن الأدب شأن كتابى خالص: شأن من شئون الكتابة.

فيما يرى بلانشو، ليست الكتابة فى جوهرها مهنة، أو حتى "تشاطاً ثقافياً"؛ بل دعوة تلاحقها طاقة دينية. وكونها كذلك ليس بأقل من كونها شرطاً وجودياً. وبرغم ذلك، يعى بلانشو وعياً تاماً الكثير مما يبدو إغراباً فى هذا التصور عن الكاتب:

كيف يمكن تكريس حياة تكريسًا كاملاً لمهمة تنظيم عدد معطى من الكلمات فى نظام معطى؟ هذه مهمة أصعب من أن تُفهم. لكن فلنسلم جدلاً بأن هذه هى المهمة، ولنسلم أيضاً بأن الكتابة، بالنسبة إلى كافكا، ليست سؤالاً جمالياً، وأن هدفه يتمثل - بغض النظر عن إبداع عمل أدبى قابل للبقاء - فى السعى إلى خلاصه وتحقيق مهمة حياته ("كافكا والأدب"، أغنية السريّة، ص ٣١).

غير أن هذا "الخلاص" ليس هو الخلاص فى معناه الدارج، وإنما هو الخلاص الذى يناقض الأفكار الرومانسية الزائفة التى تنتظر إلى الفن بوصفه تحققاً ذاتياً أو تعبيراً عن الذات. لكن الكاتب ليس حالماً دينياً. الكاتب من حيث هو كاتب - فى حقيقة أمره - لا أحد. إذ ليس الكاتب نائباً "عنا" أو عن الظرف الإنسانى. تتصدى الكتابة للعدمية أو اللاشئىية الكامنة خلف الموجودات. وتوجد أوجه شبه بين انمحاء ذات الكاتب عند بلانشو وتصور هيدجر عن تخطى الشاعر عن اللغة بما هى أداة. ففى مقال "العزلة الضرورية" The Essential Solitude نقرأ:

إلى درجة أن الكاتب، لكونه كاتباً، يتصرف بالعدل والإنصاف وفقاً لمقتضيات الكتابة؛ فلا يُعبّر عن نفسه فيها من جديد، كلا ولا هو يدعوك أو يناشدك أو حتى يقدم حديث شخص آخر. حيثما يوجد الكاتب يتحدث الوجود وحده؛ مما يعنى أن اللغة لا تتحدث عن شىء أزيد من أنها توجد... وتكرس نفسها لسلبية الوجود الخالصة (النضاء الأدبى، ص ص ٢٦-٢٧).

لم تعد كلمة "الوجود" being - بوصفها مصطلحاً - مهما كان معناها - ملائمة لما يعنيه بلانشو. ويتضح عدم الملائمة هذا الاتضاح الأفضل، حين نتأمل المنزلة التى

تحتنها الكتابة في فكر بلانشو، من خلال مبادئها الملحوظة لما يسميه دريدا نزعة مركزية الصوت phonocentrism عند هيدجر^(٢). إذ حين يصف بلانشو حركة الظهور بأنها انسحاب يشكل خصيصة الأدب المائزة له، نرى "الكتابة" writing تزيج الشعر Dichtung:

تخسر الكتابة، وحدها، حين تتحول اللغة على نفسها،
فتسم نفسها وتترك نفسها وتختفي (حوار بلا نمائية، ص ٣٩٠).

ولعل اختلاف بلانشو عن هيدجر راجع إلى علاقته باتجاهين فكريين متميزين ظلاً فاعلين في فرنسا على مدى العقود الأربعة أو الخمسة الماضية، وكلاهما يميل إلى إزاحة الشعر Dichtung من خلال "الكتابة" writing. فأولاً، كان بلانشو - مع صديقه جورج باتاي Georges Bataille - مشغولاً بتأويل الجدل عند هيجل Hegel's dialectic تأويلاً بدا أنه يسترد الكثير مما بقي ضرورياً في الفكر الهيجلي دون الانتماء إلى نزعته المثالية النسقية. وقد أثمر هذا الانشغال - على مدى عقد الأربعينيات - عن اتجاه بلانشو إلى وصف الفكر واللغة والنزعة التصورية من خلال مفهوم الكتابة المرتبط بشكل من السلب شبه هيجلي. وثانياً، يضارع هذا التصور الجديد عن الكتابة - وهو اكتشاف تصادف ملاحظته - العديد من أفكار مالارمه عن الكتابة الأدبية. فقد ظهر نوع من التأمل أو التفكير العميق في قضايا كنه الوجود والإنسان احتل بمقتضاه "الأدب" وفعل الكتابة مكانة رفيعة.

يبقى الآن أن نكسو هذا الهيكل العظمي ببعض اللحم. فيما يرى بلانشو، توجد العديد من الأسباب التي تجعل السلب مرتبطاً بالكتابة. فالكتابة، باختلافها عن الكلام، تنطوي على علة وجودها بما تقوم به من دور بعد لحظة ظهورها؛ يمكن قراءة الإلياذة Iliad على الرغم من غياب هومر Homer نفسه. فالنص المكتوب ينفى - بحكم الضرورة - حضور كل من مؤلفه وقارئه بانفتاحه على أفق غير

محدود من القراء المستقبليين: "تكسر الكتابة القيد الذى يوحّد الكلمة بى، وتُدمّرُ العلاقة التى تمنحنى دور الحديث ضمن حدود فيمك لكلمتى التى أقولها على اعتبار أنى أتوجه نحوك بالحديث... تعنى الكتابة انسحاب اللغة من العالم ("العزلة الضرورية"، *الخضاء الأدبى*، ص ٢٦). الكتابة معناها مناقضة "التعبير عن الذات". إننا عملية تَخْلُ وهجران.

ويظير معنى السلب المضمّر فى الكتابة- ظهوراً عارضاً تقريباً- فى قسم باكر من أقسام كتاب هيجل *علم ظهور الروح Phenomenology of Spirit* (١٨٠٧)، وهو مرجع لا غنى عنه عند الحديث عن فكر بلانشو^(٧). وكانت المناسبة انتقاد هيجل "اليقين الحسى" *sensuous certainty*؛ ألا وهو الاعتقاد الجازم بأن المعرفة الحقة هى المعرفة التى يشكلها ما نتلقاه مباشرة من خلال حواسنا فقط، مثلاً: اليقين الظاهر الذى يجعلنى متأكداً من وجود المائدة بأن أمد إليها يدي وألمسها هنا والآن. وكل ما يبقى يقيناً هو: هذا *this*، هنا *here*، الآن *now*. غير أنه يمكن امتحان معنى هذه التعبيرات- "هذا"، "هنا"، "الآن"- من خلال أبسط اختبارات الفكر. يكتب هيجل:

عن السؤال: "ما الآن؟"، فلنجب مثلاً: "الآن هو الليل".
وحسبنا اختبار بسيط حتى نمتحن حقيقة هذا اليقين الحسى.
نكتب هذه الحقيقة، ولن نخسر الحقيقة شيئاً حين نكتبها، وقُلْ
أن تفقد شيئاً لو حفظناها. وحين يصبح الآن هذا الظاهر فستنظر
من جديد فى الحقيقة المدوّنة وينبغى علينا حينها القول بأنها
صارت فى غير محلها^(٨).

ومع أن كلمة "الآن" يبدو أنها كذلك عند لحظة النطق بها، فهى لا تستمد معناها من اللحظة التى يبدو أننا قابضون عليها. "الآن"- طبقاً لهيجل- كلية لا يفصل معناها- وهنا المفارقة- عن سلب اليقين الحسى الفعلى الذى يبدو أن، "الآن" تدل عليه

وتستمد نفسيًا منه على السواء. إنها "ليست هذا ولا ذاك، فتكون اللاهذا a not- this"، ولذا فهي كلية^(١). ولا تتفصل اللغة نفسها، كما يظهر من لعبة الكتابة، عن السلب. اللغة تمنعنا عن قول ما نعنيه بالضبط، حين تشير إلى البيئة المحيطة بنا مباشرة ("ولا يمكن بالنسبة لنا حتى أن نقول أو نعبر بالكلمات عن الوجود الحسى الذى نعنيه")^(١٠).

إن النفى الذى يُحوّل تعبيرات "هنا" و"الآن" و"هذا" ينطبق أيضًا على التعبير "أنا":

يخوض اليقين الحسى تجربة الفعل الجدلى نفسها التى
خاضها فى التجربة السابقة. فـ "أنا - هذه الـ" أنا - أرى
الشجرة وأجزم أن "هنا" شجرة؛ فى حين أن "أنا" مغايرًا يرى
البيت ويؤكد أن "هنا" ليس شجرة وإنما بيتًا^(١١).

هذا الحل نفسه ينطبق هنا أيضًا. فـ "أنا" ليست هى ما أشتعره نحو "نفسى" "هنا" أو "الآن". الـ "أنا" أيضًا كلية: "حين أقول 'أنا' - هذا الـ 'أنا' المفرد - فبأنى أقول بوجه عام كل ما 'يكون' أنا؛ فكل أنا منيا هى ما أقوله، كُلُّها أنا"^(١٢).

وهنا، من منظور هيجل، نخوض الكتابة وحدها لحظة سلب أساسى لكل من اللغة وإنشاء التصور. ألا ويستحيل وجود الفكر دون هذا المركّب من التباعد والنفى. يكتب بلانشو: "هذا ما قد بيّنه هيجل. 'تبدأ حياة العقل مع الموت' (الفضاء الأدبى، ص ٢٥٢). غير أن السلب عند هيجل يمثل لحظة واحدة فقط فى حركة الجدل عنده. وإذا كان اليقين الحسى يقدم الدليل على حجة لا تصمد طويلاً، فإنه لا يُنفى إلا لصالح تصور أعلى عن المعرفة أكثر إقناعًا. هكذا، يتم استرداد السلب الأساسى فى اللغة وتضمينه فى الكلية المنبثقة عنها؛ فتغدو الـ "أنا" كلّ الآتات من حيث هى أنا عقلى.

من المهم ملاحظة حركة الاستدلال في حجة هيجل. فالفرضية التي مفادها أن المعرفة هي معرفة المباشِر فحسب- من خلال اليقين الحسى- تتناقض مع نفسها عبر فعل الاستدلال الناشئ عنها؛ فالـ *now* والـ *this* يصيران اللـ *not-now* والـ *not-this*. والأكثر من هذا أنه بدلاً من البقاء ضمن عملية النفى هذه، يرجع الفكر إلى تناول حركة المفاهيم التي كان قد خضع لها، ويفضى هذا التأمل الذاتى إلى ظهور تصور كلى بطريقة جديدة: الـ *آن* والـ *هذا* من حيث هما كلٌّ. ويسير فعل التفكير قدماً بوصفه تطوراً ضرورياً نحو مفاهيم جديدة أكثر شمولاً، يتم تحديدها من خلال انعكاس الفكر على نفسه وهو يتأمل المعانى المضمرّة في نشاطه. لذا، فالكتابة عند هيجل لحظة مؤقتة من لحظات عملية إعادة تحويل السلب إلى إيجاب. غير أن هيجل يتغاضى عن حقيقة أن نفىه لتعبيرات "هنا" و"الآن" و"أنا" ليس فى أصله حركة نحو الكلية والشمول؛ فالنفى متحقق فعلياً من خلال وجودها المقروء أو المكتوب فى "هنا" أو "آن" أخرى، أو عن طريق "أنا" أخرى. إن عملية التوسط الانعكاسى، التى هى طريق الفكر، تتحرك عبر الكتابة والقراءة، غير أنه لا يتم التسليم بذلك. فالتعبيرات المكتوبة (أو المقروءة) بطريقة جديدة تفتح هى نفسها سبيلاً للنفى من خلال قراءات/تدوينات مماثلة. عندئذ، تظهر كيفية فى الوجود- عالم اللغة المجازية أو الخيالية- تقع بين الخاص والكلى، وذلك أمر آخر لا هو هذا ولا ذاك (قارنْ ذا بنصور بلانشو عن المحايد *neuter*)، وفى الوقت نفسه تمثل هذه الكيفية الشرط المسبق للخاص والكلى. ومثالية العلامة، والإشارة المكتوبة، ليست مثالية الكلى ولا هى بُعد مثالية المعطى الحسى *sense-data* (وإن جاز القول، فكل قراءة ستواجه بتنوع لا نهاية له من الإشارات لا كلمات معبودة). تؤسس هذه المادية شبه المثالية- بما فيها من مفارقة- تصوراً بلانشو عن "الكتابة". إذ بقدر ما أن الكتابة هنا هى ما يجب على الجدل الهيجلى أن ينفيه (وفى اللحظة نفسها، لا بد من استناد حركة الجدل إلى كيفية وجود ذلك الذى

يقوم بنفيه) تغدو صورة من الآخريّة تشترط - بصفة شرعية حتماً - أفكار النفسى والرفع إلى الكلية.

ومن زوايا عديدة، يستبق تصور الكتابة الذى يطرده بلانشو على هذا النحو أفكار دريدا - فى نهاية الخمسينيات - عن مثالية العلامة المكتوبة. تركز مقدمة دريدا لكتاب هوسرل *Husserl أصل الهندسة Origin of Geometry* ^(١٢) على مساعلة الكيفية التى تجسد بها اللغة - وتنقل - موضوعات مثالية كلية كحقائق الهندسة. ويرى دريدا - متفقاً فى ذلك مع هوسرل ومختلفاً عنه - أن الكتابة أولاً هى التى تدل على نفى المباشرة وتجعل الكلئ ممكناً من خلال قابليتها للنقل، فضلاً عن أنها - ثانياً - بتأهيتها وشبه ماديتها، تحول دون أن يرقى الكلئ إلى حالة المثالية الخالصة. ويقدم هنرى ستاتن Henry Staten الصياغة النافعة الآتية عن هذه المناقشة:

إن هوسرل نفسه كان واعياً بأنه يوجد مستوى آخر من المثالية بين جوهر العلامة المادى ومعناها؛ ألا وهو مثالية الدال فى "جسديته الحرفية" ... وتمثل حجة دريدا فى أن مثالية الدال تجعل من المستحيل عليه تقسيم العلامة إلى جانب دنيوى أو مادى وجانب مثالى، وترتيباً على ذلك لا يمكن أن يوضع وجود العلامة المادى بين قوسين لصالح مثاليته ^(١٤).

وبما أن فكرة الاسترداد الجدلى عند هيجل لم تعد مقبولة فإن كلاً من بلانشو وباتاي يستبقان دريدا بكتابة وافرة عن "اللاشئ" و"الموت" و"الليل" بوصفها القوى التى تتأبى على الترويض أو التحكم فيها من خلال وضعها فى إطار تصور ما أو مفهوم ما ("الموت" هو شرط إمكان أى مفهوم أو تصور) ^(١٥). لذا، تغدو "الكتابة" - إلى حد ما - اسم السلب الذى لا يمكن التحكم فيه أو إعادة تحويله إلى الإيجاب، كما تغدو أيضاً كيفية فى التعالى غريبة. ومن ثم، ستكون الكتابة ضرورية - فى

النهاية- لطرح مصطلح "السلب" جانباً، ما دام لم يعد بالإمكان تعريفها من خلال معارضتها بما يناقضها. وحين ربط بلانشو الكتابة — فقدان لا يمكن استرداده^(١٦) — فقدان الوعي والحضور والمعنى — يكون — فى منتصف الخمسينيات — قد استبق دريدا بخصوص الكتابة والرماد أو الكتابة بوصفها رماداً ashes.

ولا شئ جديد فى ربط الكتابة بالموت؛ فالاسم المدوّن مقذوف به نحو المستقبل، لذا فهو موت مُدْخَرٌ بطريقة ما. غير أن ما يصيب بالحيرة حقاً تصور بلانشو عن "الثقافة" بوصفها إمكاناً تصنعه قوة عَوَزٍ وفقدان لا يمكن التغلب عليها. الكتابة تلزم الكاتب — زمن ميت يقع فى قلب التواصل، ذلكم هو الانقطاع الجذرى الذى لا يمكن تفاديه. قال "أنا" التى تكتب لن تمثل — بعد هيجل — أية حياة ذاتية نحدها حداثاً مباشراً؛ ولن تكون — بعد باتاى — "أنا" عقلية كلية (كل شخص من حيث هو أنا عقلية)، ما دام بلانشو يربط منبع الكتابة وأصلها بضمير الغائب غير الشخصى "il" ("he" أو "it")^(١٧). أما التعبيران هنا والآن فيغدوان مبهمين كذلك دون أن يغدوا كليّين ("زمن اللازمانية غير جدلى": *أغنية السيرينة*، ص ١٠٥). وما يبقى يُسمّيه بلانشو "فضاء الأدب" space of literature: "زمن دون نفى بدلاً من الزمن المنفى: زمن مبهم حين تغدو الـ"هنا" غير قادرة على الإشارة أصلاً (*أغنية السيرينة*، ص ١٠٥).

يُعَدُّ مالارمه مرجعاً متواتراً عند بلانشو^(١٨). والحق أن تصورات الكتابة والسلب وعلاقة الكاتب المتميزة بالغياب تجد أمثالها فى كثير من أعمال مالارمه. يكتب بلانشو فى عمله *حصّة النور La part du feu* (١٩٤٩) ملخصاً مالارمه:

إلام تَهدف الكتابة؟ تَهدف إلى تحريرنا من هذا الذى يوجد. ويُقصد بهذا الذى يوجد كل شئ، غير أن ما يوجد فى المقام الأول هو حضور "الأشياء الصلبة الراجحة"، وبدلنا حضور كل شئ على حيز العالم الموضوعى. ويتحقق هذا

التحرير بفضل الشيء الغريب الكامن الذى نبدع من خلاله
الفراغ اغيظ بنا فنضع مسافة بين أنفسنا والأشياء (حصّة النور،
ص ٤٦).

ويمثل مالارمه بالنسبة إلى بلانشو ودريدا اسماً يشير إلى كل ما يمثل
مناهضة كبرى فى مجال الأدب^(١٩). وترجع مقدمة كتاب حوار بلا نهاية إلى
مالارمه كثيراً، "تجربة ذلك الشيء الذى نظل نسميه 'أدباً'، والأكثر من هذا أنه
يمكن أيضاً القول مع مالارمه بأن كلمة "الأدب" تقتضى أن نكتبها بين علامات
تنصيص (حوار بلا نهاية، ص vi). وحين طور مالارمه النزعة الرمزية تطويراً
معقداً يناقض ما هو طبعى وما هو تمثيلى، صارت الكتابة حرية نفى "ذلك الذى
يوجد" لصالح ما يدعو "المثالى"، وهو مصطلح من الأفضل تركه بلا تعريف
حالياً. وتجد هذه الرؤية أصداء واضحة لها فى فكر بلانشو بما فيه الكفاية. يرى
مالارمه أن النفى أو السلب الأصل فى اللغة الشعرية يمكن عدّه عملية تمحيص:
"يقول مالارمه ما جدوى أعجوبة تحويل حقيقة من حقائق الطبيعة إلى اهتزازها
المتذبذب المشرف على الاختفاء، تجاوباً مع لعبة الكلمة، إن لم يكن إلا لأجل
احتمال أن ينبثق عنها مفهوم خالص لا يعوقه استحضار قريب أو ملموس" (ورد
ذكره فى حصّة النور، ص ٣٧). غير أنه طبقاً لبلانشو لا توجد تصفية إلى
المثالى. ويوصف الشبيه بالموت فى اللغة بصفة الطيفية والاتحلال. فالزهرة
الشعرية ذات الطابع المثالى عند مالارمه تدّعن لرائحة تعازر بين الحياة
والموت^(٢٠). وينشغل دريدا، فى الغالب، بهذا الجانب من عمل بلانشو: كلمة لا هى
غائبة غياباً كاملاً ولا هى حاضرة حضوراً كاملاً؛ كلمة تقف على ما يشبه الحياة
فى الموت.

فى إحدى مقالات كتاب حصّة النور (١٩٤٩) الأولى، يتبنى بلانشو - أثناء
حديثه عن لغة الخيال - تفرقة مالارمه الأساسية بين اللغة اليومية الدنيوية وكتابة

الشعر "الخالصة". ولا تختلف هذه الثنائية نفسها عن التعارض الذى يقيمه هيدجر بين اللغة اليومية غير الجوهرية التى هى أداة تواصل، واللغة الجوهرية التى هى الشعر Dichtung. ويتضح مدى قُرب بلانشو من مآلارمه فى هذه المرحلة من حقيقة أن مقاله يركز على قضية الرمز والرمزية.

تبدأ "لغة الخيال" بمباينة لغة الحياة اليومية عن لغة السرد الأدبى. فعبارة نقال فى موقف يومى من قبيل "رئيس المكتب لديه اتصال تليفونى"، تبدو متطابقة مع العبارة نفسها فى فصل افتتاحى من رواية ما (مثلاً، رواية كافكا القلعة The castle). غير أن هذا التطابق فى الشكل يستر من وراءه اختلافًا شاسعًا بين طريقتيهما فى الوجود. ففى الشاهد الأول الكلمات مطمورة فى سياق الحياة اليومية العادية (المكتب، والموظفون، والعلاقات فيما بينهم؛ إلخ) حيث تتلاشى الكلمات سريعًا. فأنا أعرف من هو رئيس المكتب، وما قد يريده منى، وتبعات ذلك بالنسبة لى، إلخ، ومعرفتى الضمنية لا حدود لها فى نهاية الأمر:

بوصفى قارئاً يعى الكلمات التى لها معنى، فإنى لا
أستوعب الكلمات التى أقرأها- والى يتلاشى معناها- لا ولا
المعنى نفسه الذى لا تقدمه صورة محددة؛ بل أستوعب منظومة
العلاقات والمقاصد، كما أنفتح على التعقيد الذى يحيط بالموقف
كله (حصة النور، ص ٨٠).

وبالتباين مع تلك اللغة اليومية التى لا قيمة لها سوى قيمة العلامة (التلاشى أمام ما تمثله العلامة)، فحين ترد العبارة نفسها فى رواية ما، تَحْدُثُ فى فراغ وخواء:

بوصفى قارئاً الصفحات الأولى من رواية ما فأنا (مهما
كانت نوايا المؤلف الواقعية الطيبة) لست مجرد جاهل بكل ما
يحدث فى العالم المستدعى أمامى جهلاً مطبقاً؛ بل إن هذا الجهل

عينه يشكل جزءاً من كُنه هذا العالم وماهيته (حصّة النور، ص ٧٩ - ٨٠).

ومن البديهي أن الوسيلة الوحيدة للدخول إلى "عالم" السرد narrative هي السرد نفسه. والمؤديات التي تتطوى عندها هذه الفكرة تغرى بلانشو بالعديد من التأمّلات. فهذا الافتقار في السياق أو العوزُ فيه poverty ليس عارضاً، بل هو كُنه الخيال وماهيته الحقّة فيما يرى بلانشو؛ مما يؤدي إلى نتيجة مزدوجة: أولاً، تعاني معاني الكلمات من نقص ما أو قصور، وفي الوقت نفسه تكتسب - ثانياً - قوتها الوحيدة من ابتكار ما يبدو أنها تمثله. فالكلمات وحدها تُظهِر ما يبدو أنها تُعيد تقديمه وتقذفه إلى الوجود project.

وحينئذ، تبدو لغة الخيال، التي يشكلها هذا العوزُ أو الحرمانُ privation، الطريقة الأوضح في سلب لغة الحياة اليومية سلبيّاً فاعلاً. عند هذا المستوى، تتولى لغة الخيال إيضاح "كُنه" اللغة وماهيته بأعظم مما تفعل لغة الحديث اليومية.

لعله من الواضح أن بلانشو لا يهتم بالأدب بأيّ معنى من المعاني التي تكون فيها الكتابة الأدبية محاكاة. ألا وتلك هي نقطة المقاومة الكبرى في نصوص بلانشو "الأدبية" و"النقدية" على السواء، وأيضاً مقالات هيدجر المعنية بالشعر. فبالنسبة إليهما، ليست النصوص الأدبية في النياية عن شيء ما؛ بل هي في حد ذاتها هذا "الشيء" نفسه. وعلى سبيل المثال، في قراءة بلانشو المتميزة لأسطورة السيرينيات sirens، لا تمثل الأسطورة شيئاً: "الأسطورة ليست تمثيلاً كنانياً أو أمثلة رمزية allegory؛ فكل سرد يُقاوم خفية لقاء السيرينيات وأغنيتهن الغامضة التي تكمن قوتها في تصدعها" (أغنية السيرينة، ص ٦١).

فيل يصح بعدئذ القول بأن بلانشو يناهض المحاكاة؟ ليس تمامًا؛ إذ لا بد أن يُفهم تصويره عن الكتابة بين الموقفين الآتين: الموقف الأول، ألا وهو "نزعة المحاكاة" mimetologism، أي تصور أن العمل الأدبي يقلد شيئًا ما، فيُفهم بالرجوع إلى هذا الشيء. أما الموقف الثاني فهو "الأدبية" literacy بالمعنى الأول الذي يعزله به الشكلاونيون، ألا ومفاده تصور أن العمل لا يمثل شيئًا ما ويقدم نفسه بوصفه أثرًا مصنوعًا كلمة كلمة. (وقد يرى المرء أن هذين الموقفين معًا يقعان بوضوح ضمن نطاق الفكر التمثيلي بمعناه الأكمل الذي عرضه هيدجر بالتفصيل في عمله المعنون بـ *نيتشه: العدمية*). ولا يدع هذا الانقسام الثنائي أية فرصة لفضاء ثالث واضح؛ ألا وهو الفضاء الذي تحاول "لغة الخيال" رسم معالمه.

يميز بلانشو بين "التمثيل الكنائي" allegory و"الأسطورة" myth و"الرمز" symbol. يقدم التمثيل الكنائي اللغة الخيالية بوصفها علامة أدائية على سلسلة من الأفكار المنفصلة (وفي ذلك العودة في حقيقة الأمر إلى "نموذج النثر اليومي" (ص ٨٣)). أما الأسطورة فلا تفترض انفصالًا بين العلامة والمرجع؛ فالمعنى يجسده فواعل السرد الأسطوري، كما لو أن الأسطورة تعيد القارئ - مثاليًا - إلى حالة بدائية لم يتعلم فيها الفكر بعد حيلة التجرد عن الأشياء الفيزيقية. وأما الرمز فهو شغل بلانشو الشاغل. هنا، يغدو السلب اللصيق باللغة أصلًا. إذ المعنى في الرمز يتخطى معناه السطحي المباشر تخطيًا واضحًا، لكن ليس على الشاكلة المحددة الواضحة في التمثيل الكنائي. ينفي السرد الرمزي symbolic narrative خصوصية موضوعاته عن طريق إشباعها بدلالة أكثر كلية؛ فالمعنى في الرمز معنى "كوني" global. ولا يقصد بلانشو بذلك "معنى موضوع بعينه أو تصرف بعينه منفصل عن غيره، بل معنى العالم في كليته والتجربة الإنسانية في كليتها" (حصة النور، ص ٨٣). ولعل هذا الفهم يقودنا إلى مطعم قراءة الخيال الرمزي بوصفه تحقيق "معنى تجربة الوجود الأصلي" (حصة النور، ص ٨٤).

وعلى هذا، تجسد الرمزية مظهرًا إضافيًا من مظاهر السلب، كما تضع الوجود الواقعي الذي يشكل اللغة الخيالية بين أقواس. يرجع بلانشو بالرمز إلى تصور سارتر Sartre عن عملية التخيل، التي تُعدُّ طريقة في السلب خاصة بالإنسان^(٢١). وفي التراث الإمبريقي، عُدَّتْ "عملية التخيل" ملكة من ملكات العقل تُولف بين الصور التي يمكن إعادة تنظيمها بطريقة غير مسبقة مع أنها مستمدة من التجربة. ومن ثمَّ، يمكن تخيل جسد الإنسان وله رأس ديك أو نجم يدور في مدار عطارد. غير أن ثمة تواصلًا بدنيًا- في النموذج الإمبريقي- بين الصورة الشعرية والعالم؛ فالمسألة كلها عبارة عن إعادة تنظيم. ومن بعد سارتر- طبقًا لبلانشو- يتغافل هذا الفهم عن شيء جوهري؛ ألا وهو حقيقة أن عملية التخيل يمكن أن تحدث عن طريق القدرة على فصل الواقع عن نفسه إن جاز القول، وبهذه الإزاحة التشكيلية تتفى عملية التخيل الوضع العام المعطى. تلك هي قوة الوضع بين أقواس، والقدرة على الابتعاد عن العالم نفسه. ويغدو هذا التباعد الذي يشكل عملية التخيل "لعبةً بدونها لن توجد صورة ولا تخيل، كلا ولا خيال" (حصّة النور، ص ٨٤). لذا، لا تعنى "عملية التخيل" القدرة على استحضار صورة موضوع "إلى الذهن" حين يغيب الموضوع، وإنما:

تنصبُّ حركتها على تتبع- ومحاولة جعل نفسها- هذا الغياب بعينه على الإجمال، فلا تجعل من نفسها هذا الشيء المخصوص حين غيابه، بل تجعل من نفسها- عبر هذا الشيء الغائب- الغياب الذي يشكّله، فتجعل من نفسها الخواء الذي يحيط بكل صورة متخيلة، وعلى وجه التحديد تجعل من نفسها العالم الخيالي ووجود اللاوجود ما دام التخيل عملية نفى تقلب العالم الواقعي في كليته رأسًا على عقب (حصّة النور، ص ٨٤).

يفترض السرد الرمزي إمكان وجود موقف بين "نزعة المحاكاة" و"الأدبية". ويمكن المرء الالتفات إلى أمر في السرد الرمزي لا يُسلّم نفسه إلى وهم التمثيل، لا ولا يوجد على نحو ما يوجد العمل المبتدع. يمكن النظر إلى ما هو أدبي بوصفه الإزاحة التشكيلية نفسها، وبما هو "قضاء" أدبي لا يتموضع لا ولا يندرج تحت أنماط المعنى المتعارف عليها. فالإسراف excess الذي هو دَيْذُنُ الرمز "يتجاوز دائما أية حقيقة وأى معنى" (حصة النور، ص ٨٥).

ويجعل هذا الفهم من تجربة مآلارمه- كما يراها بلانشو- إرهافاً بالتفكيك، وإثباتاً للسلب على نحو يماثل ملاحظة هيليس ميللر Hillis Miller عن "تحرر اللغة المتوتر من الواقع" (انظر أعلاه). ثم إنّ إسراف الرمز يعنى، أيضاً، استحالة الحديث عن أى موضوع بسيط في العمل:

تتضمن عملية التخيل غياباً مطلقاً، عالماً مقابلاً يحقق بالتسام والكمال- إنّ جاز القول- وجوداً خارج الوجود الواقعي. وما من رمز دون هذا المطلب. ويجول هذا المطلب- الذي يعمل عمله من وراء كل الاتجاهات السردية- بين الرمز وأن يكتسب معنى محددًا أو يصير ذا معنى وكفى، عبر عملية نفى ناشط على الدوام (حصة النور، ص ٨٤، الإمالة من عندنا).

يقرأ الرمز symbol- وقد غدا هو السرد narrative- بوصفه عملية نفى للسرد ذي المرجع المحدد، وعلى المنوال نفسه سرد (récit) هذا النفي: "الرمز سرد، ونفى هذا السرد، وسرد هذا النفي" (حصة النور، ص ٨٥). يغدو الرمز- بتصوره على هذا النحو- لا شيء، فما هو إلا حركة إقبال وإدبار "يتحركها النفي الناشط فيه على الدوام" (حصة النور، ص ٨٤). وتكمن المفارقة في اشتراط إمكان السرد على هذا النحو الذي هو أيضاً نوع من العجز أو العطالة:

أحياناً، يظهر النفي نفسه بوصف شرط النشاط الكلي في الفن والخيال، لذا فهو شرط السرد *(récit) narrative*. ويظهر في حالات أخرى بوصفه الجملة التي تُعرب عن إخفاقيها واستحالتها، ما دام النفي لا يسمح لنفسه بالتحقق عبر فعل خاص من أفعال التخيل أو عبر شكل مستقل من أشكال السرد المكتمل (حصة النور، ص ٨٥).

عند هذه النقطة، لعله من الفطنة - في النهاية - إسقاط مصطلح "السلب" على أساس أنه مضلل نوعاً ما^(٢٢). إذ بوصفه مجرد نقيض لـ "الإيجاب"، تظل مضمرات "السلب" شديدة الهيجالية. ويقول بلانشو في عمل لاحق: "يظل هذان النقيضان لصيقين أحدهما بالآخر لكونهما نقيضين فقط" (حوار بلا نهاية، ص ٨). ويحتاج بلانشو إلى إيجاد مصطلح يوحى بالآخر من حيث هو اللاتماثل والاقبل تشاكلاً: "العدمية أكثر جوهرية من اللاشيء نفسه، خلاء البين، فاصل يصنع تجويفاً باستمرار ويمدّد نفسه، اللاشيء بوصفه عملاً وحركة" (حوار بلا نهاية، ص ٨). هذا التصور الجديد عن السلب لا يُعيّن العلاقة المنطقية بين المفاهيم عند تشييد النسق الفلسفي، لا ولا هو السلب في النزعة المادية الجدلية. إذ تظل هاتان الفكرتان - من منظور بلانشو - ضمن الأمور الدنيوية. وباقتراح تعبيرات من قبيل: "ليل أبعد من الليل"، أو (التعبير الأقل غرابية) "المحايد" *neuter* أو الفضاء/التباعد الأدبي *literary space/spacing* - يكون "الآخر" *other* عند بلانشو - حاله من حال "السلب" عند سارتر - مادياً محسوساً لا مجرداً. إنه ضرب من اللاتناهي - أو الأصوب: فعل اللاتناهي - لا يحتويه أي نسق أو أي حد تصوري أو تجريبي.

يوجد مقال أحدث هو تجربة مالارمه *Mallarmé's Experience* (١٩٥٥)، يمثل بداية العلاقة التبادلية بين الكتابة عند مالارمه والشعر *Dichtung* عند هينجر بطريقة واضحة^(٢٣). حيث يتضح أن قراءة بلانشو تهتم بفكرة العمل *the work*:

وهو مصطلح يتمتع بقوة كبرى عند مالارمه، وأيضا عند هيدجر في عمله أصل العمل الفني The Origin of the Work of Art (١٩٣٥ - ١٩٣٦). تتحدد اللغة الشعرية أو الجوهرية عند مالارمه - حالها من حال الشعر Dichtung - بعدم كونها أداة وبنيتها شبه المتعالية:

لم تعد الكلمة الشعرية كلمة أحد. فلا أحد يتحدث من خلالها، وما يتحدث ليس أحداً. إذ يبدو من الأصوب أن الكلمة تعلن عن نفسها بمفردها. حينئذ، تكتسب اللغة كل أهميتها، وتغدو جوهرية (الفضاء الأدبي، ص ٤١).

في مقالة هيدجر، العمل هو "عمل حقيقة الوجود". والأكثر من ذلك أن العمل "لا يقوم بعملية إعادة إنتاج وجود خاص يحدث - ليكون حاضراً في متناول اليد في أي وقت معطى - بل يقوم على الأصح بتمثيل الطريقة العامة التي يأتي بها هذا الوجود إلى الحضور" (٢٠). أما عند بلانشو، فـ "الشاعر ينتج عملاً لغوياً محضاً، وتعود اللغة في هذا العمل إلى جوهرها"، فالعمل قول لازم غير متعذر. ليس العمل مواءمة العالم وامتلاكه بل "لغة وجود صامت" (الفضاء الأدبي، ص ٤٢). العمل أكثر من مجرد أثر فني: "فلا يعكس شيئاً سوى كنه الكلمات" (الفضاء الأدبي، ص ٤٢). وفي انعطافاته الداخلية، يهتم العمل اهتماماً حثيثاً بمصدره الخاص وبكيفية إنشاء الوجود. ولو وضعنا في الحسبان تصور السرد الرمزي الذي تحدثنا عنه من قبل، يغدو العمل فضاءً يتحقق فيه "اللاشيء"، أو بتعبير أدق فضاءً انتقال دائم لا يتوقف من "الكل إلى اللاشيء" (الفضاء الأدبي، ص ٤٣). فمن ناحية أولى، يبدو أن الكلمات "تتولد" عن الأشياء التي تستدعيها؛ غير أن كلية الأشياء لا تظهر إلا بوصفها أشياءً تتلاشى" (الفضاء الأدبي، ص ٤٣). وما تلاشيها سوى طريقته في الحضور "هنا" و"الآن". وعلى هذا، يرى بلانشو أن الانتقال الدائم - بهذا المعنى - يهيمن على قصيدة مالارمه Igitur، من خلال قضية الانتحار التي تعالجها

القصيدة. ومن ثم، تغدو كَيْفِيَّةُ وجود النص الأدبي قولاً لازماً غريباً، يُثَبِّت نفسه بانتقاله الدائم إلى نفى نفسه بنفسه:

يجعل العمل الأدبي من نفسه وجوداً. وتلك هي مهمته:
أن يوجد، أن يقدم "كلمات بعينها كي يوجد... وفي ذلك
يكمن كل غموضه" (مالارمه، رسالة إلى فيل جريفن، ٨
أغسطس ١٨٩١). غير أنه لا يمكن في الوقت نفسه القول بأن
العمل يُعزَى إلى الوجود، وإنه يوجد. إذ على الضد، ما لا بد
من قوله هو أنه لا يوجد على النحو الذي يوجد به الشيء أو
الوجود بوجه عام (الفضاء الأدبي، ص ٤٣).

يتضمن العمل شيئاً أزيد من الموجودات يسبقها، دون أن يكون فسى ذلك إغراء
بالتطابق مع مفهوم الشعر Dichtung عند هيدجر. العمل مملكة "تتحقق فيها اللغة
تحققاً كاملاً بالتزامن مع اختفائها... فكل شيء كلمة، وإن لم تعد الكلمة نفسها أى
شيء. الكلمة ظهور ما يختفى" (الفضاء الأدبي، ص ٤٤). ويسمى بلانشو هذه
المملكة "الخيالي والدائم وما لا آخر له" (ص ٤٤). وبدلاً من مواءمة العالم
وامتلاكه، في هذه المملكة هي مملكة حدوث الأشياء؛ حيث الأشياء هو الفعل
الوحيد فيها.

في هذا الفصل من الكتاب وصفتُ الفضاء الأدبي بطريقة إجمالية
واستنباطية في المقام الأول، بمعنى أنى وضعتُ في حسابى مناقشات بعينها عن
كُنه اللغة المضممر وما ترتب عليه من نتائج عامة. والحق أن بلانشو ينشغل في كل
من مقالاته النقدية وأعماله الأدبية انشغالاً متواتراً بالطريقة التى "ينجلي" بها هذا
"الفضاء" الموحش أو هذا "التباعد"، الذى يؤثر فى الممارسة الأدبية أو يُقَلِّقها. وإذا
كان من اللائق وصف عمل بلانشو بأنه تحول شبه متعالٍ تتحدث من خلاله اللغة

الأدبية عن ماهيتها/لا ماهيتها، فمن اللائق أيضا إثارة التساؤل عن الكيفية التي يحدث بها هذا التحول- في حالات بعينها- حتى يمكن تمييزه بوضوح.

ينطوى هذا التحول على استشكال أقوى للغة- هي من وجهة نظر بلانشو- غير متجلية من حيث المبدأ؛ إذ كيف يتحدث الغياب؟ ذلكم هو عذاب لغتنا فيما يكتب بلانشو: حين ينقلب حينها إلى النقص الذي يشكل- ويا لها من مفارقة!- قدرتها على الكلام (حوار بلانشو، ص ٥٠). يبدو أن الكلام أو الكتابة يحسب المجال عينه الذي يسعى المرء إلى الحديث عنه. وعلى خلاف قول فيجانشين Wittgenstien المأثور، يذهب نص حديث إلى الملاحظة الآتية: "في النهاية، وكى يكون صامتا، من الضروري أن يتحدث. ولكن بأية كلمات سيحدث؟" (٢٥). من الواضح أن الآخر لن يمكن "إدراكه" إلا عبر نوع من التخلي عن تصورات اللغة المتعارف عليها أو تصديعها (٢٦). ويمكن التفكير في طريقتين من طرق التصديع.

عندئذ، يظهر مالارمه مرة أخرى. وكما رأينا، يمنح بلانشو نصوص مالارمه قيمة كبرى لأنها تقوم بتصديع قيود التمثيل فتحرر منها. إذ بدلا من تسخير كنه اللغة الحقيقي لغايات المحاكاة أو الإدراك. يتحرر منها لينتج نفسه في فضائه النصي الخاص به. وما إن يتم تجنب التمثيل لن يعود نظام النص محتاجا إلى الخضوع لجريان الزمن الدنيوي وتعاقيه. يكتب بيتر دايان Peter Dayan مقارنا مالارمه بالروائي: "في كتابه *دقائق من النقد Averses au Critique*، يُعرّف مالارمه أدبه بأنه تجريد وإعادة خلق، فيستخدم الصور والكلمات بما هي صور وكلمات لينسج نماذجها، فتكتسب أسلوبا على قدر تراقصها، على عكس الروائي الذي يكتفى بالإحالة إلى الطبيعة" (٢٧). هكذا، يتجنب العمل الأدبي خطية الزمن اليومي الواضحة، كما يتجنب بطريقة مماثلة أفكار البداية والوسط والنهاية. إن فكرة الفضاء الأدبي عند بلانشو- بالإفادة من مالارمه- معناها انفتاحه على بُعد مختلف، وانحرافه عن أصول هندسة المكان الفيزيقي؛ فتغدو المحاكاة- من ثم- إبداع "شيء لا يوجد على المستوى الفيزيقي" (دايان، ص ٤٣).

يحلل دايان نمط المرجع في شعر مالارمه على أساس تصور مالارمه عن التحويل الشعري. فاللغة لا تتخلى تماماً عن "الكلمة الواقعية"؛ نظراً لأن التمثيل قد تم تحويله إلى فضاء آخر. لم تعد الكلمة تشير إلى موضوع في العالم المادي، فلا تبقى إشاريتها إلا بسبب خصائصها الإيحائية، وما يمنحها المشاركة صداها الدلالي وخواصها الشكلية. فالكلمة مدونة في سياق منفتح تمرح فيه، أو بمعنى فضفاض تدخل في علاقات صوتية متشعبة الاتجاهات على نحو متزامن. لذا، يتجنب الشاعر عند مالارمه الخطيئة، ويعطى أهمية غير عادية لتصميم الصفحة في الطباعة والمسافات وعلامات الترقيم، إلخ.

إذن، لا يقول الشعر شيئاً أبعد من نفسه. والتحويل - بحسب قراءة بلانشو - هو تحويل المرجع تحويلاً يعادل تدميره. فعلى سبيل المثال، تتأبى استعارات مالارمه على الجمود، وتتمنع على محاولة فك شفرتها: "الصور الشعرية التي يلاحقها مالارمه عالمها الطيران والتحليق؛ نفى الصور لا إثباتها" (حصة النور، ص ٤٠). بهذه الطريقة، تتجح الصور البلاغية في الحيلولة دون إنشاء وجود على مثال الوجود الدنيوي. فالشعر يستبدل بالعلاقات التركيبية المتعارف عليها علاقات من طبيعة مرهفة تعطي اللغة معنى الحركة أو المسار، ألا وإنها حركة لا يُعوَّل الانتقال فيها على أى مكان للإقامة (حصة النور، ص ٤١). كذا، يشير دريدا في كتابه *التشتيت Dissemination* إلى مسارات العلامات في نصوص مالارمه بوصفها صوراً في باليه، بما ينطوي عليه الباليه من استدارات كاملة، إلخ (التشتيت، ص ٢٤٠).

ولو انتقلنا الآن بإيجاز إلى عينتنا التجريبية حتى نختبر هذه الأفكار، فلا يصعب رؤية أن قراءة قصيدة توملنسون المعنونة بـ"قصيدة" قد تلفت الانتباه إلى تصديق فكرتي الخطية والتمثيل. إذ يبدو أن القصيدة مصممة على المستوى التعبيري لتفتح فضاء داخل الفضاء:

مكان/نافذة/تنظر إلى نفسها

إن كلمة "نافذة"، التي من المستحيل أن تنظر إلى نفسها، تبتعد وتُريح نفسها عن أية قراءة تمثيلية إزاحة عنيفة، وتستسلم لـ "الخيالي" بالمعنى الذي يقصده بلانشو. فالنص الذي تفنّر عباراته إلى أية بنية نحوية يمكن التعرف عليها بتحديد الفعل الرئيس فيها مثلاً، يُقدّم نفسه على نحو مستوٍ، أى بوصفه نوعاً من الاستواء. ويُحدّد بلانشو تصوره عن "المحايد" neuter بأنه هيئة اللغة السابقة على هيئتها الخبرية (حوار بلا نهائية، ص ٤٤٨)؛ بمعنى أن ثمة كلمات لا تثبتُ أى شيء عن العالم أو تنفيه، وإنما تسمح بتقديم نفسها للفضاء الأدبي طبقاً للأصداء الشكلية والدلالية التي تفتتحها^(٢٨). وذلكم في الوقت نفسه هو فعل المباعدة أو التباعد spacing وفعل التحييد neutralising في آن معاً: "نقطتان رأسيتان/بين تفاحة خضراء/وفازة خضراء". فتبدو القصيدة مُعلّقة في حركتها ذاتها نحو الفضاء الأدبي الذي يجعلها ممكنة:

ثمة انخلاع عن الزمن، كما أن ثمة انخلاعاً عن المكان؛ ألا
وهو انخلاع لا ينتمى إلى زمن، كلا ولا إلى مكان. ومع هذا
الانخلاع ندور في فلك الكتابة^(٢٩) (خطوة، ص ١٠٠).

ومهما كان الهمُّ الغالب على أية محاولة تتصدى لمفارقات التحول شبه المتعالي عند بلانشو - وفي حقيقة الأمر، فكرة التغايرية نفسها - لا بد من الوضع في الحسبان ممارسته الأدبية، وبصفة خاصة نصوصه الغريبة المعروفة بأنها محكياته السردية récits أو "سرديات" narratives.

إن التعريف الذي أعطاه بلانشو - في أواسط الخمسينيات - لمصطلح السرد récit (وهو مصطلح تنفرد به الثقافة الأدبية الفرنسية) شكّل قدرًا من الانشغال المتزايد، في هذا الوقت، بأعمال هيدجر المتأخرة. يميز مقال أغنية السيرينة

Siren's Song (الكتاب الآتى، ص ص ٨-٩، أغنية السيرينة: مقالات مختارة، ص ص ٥٩-٦٥) بين السرد récit والرواية roman ("novel"). ويُعرّف المصطلح الأخير بغرضه الهادف إلى التسلية وتحويل "الزمن الإنسانى إلى لعبة" (أغنية السيرينة، ص ٦١). ويشير بلانشو أيضاً إلى التسلسلية seriality فى الرواية؛ ففى حالة قصة عوليس Ulysses والسيرينيات Sirens تكون الروائية بسطاً رحلته بوصفها سلسلة من الحلقات الأدبية متماسكة المعنى. وبظل تعريف الرواية novel على هذا النحو اختزالياً، بل وساذجاً، لا يعارض فكرة السرد récit المعارضة الكاملة، بما هو طريقة فى اللغة يفهم أن الرواية novel تقاومها. ثم يشدد بلانشو على النزعة الإنسانية الأصلية (من منظوره) فى تصور الرواية novel بوصفها حالة "الزمن الإنسانى" المهموم بالانفعالات الإنسانية (أغنية السيرينة، ص ٦١). غير أن السرد récit عند بلانشو يبين هذه النزعة الإنسانية. السرد عنده طريقة فى الكتابة يمكن وصفها مؤقتاً بأنها "انعكاسية" و"لازمة غير متعدية" على السواء. بذاً، يظهر السرد عند بلانشو بوصفه حالة معذلة من الشعر Dichtung الهيدجى، فيذكرنا بممارسة هيدجر الأدبية فى مقالاته المتأخرة.

يقرر بلانشو أن السرد récit يحكى حدثاً واحداً (على سبيل المثال، لقاء عوليس مع السيرينيات أو أهاب مع موبى ديك). وتلك حكاية، على الأقل فى مستواها الظاهرى، "يبدو أنها تتوافق بنبؤياً مع حركة السرد بمعناه التقليدى". غير أن الفارق ينشأ من أن هذا الحدث المحكى غير عادى، بل ومذهل، ولا يخضع لقوانين الزمن العادى، كلا ولا للواقع العادى ("والحق أنه لا يخضع لأى واقع" (أغنية السيرينة، ص ٦٢)). وبتعبيرات سرديات récits بلانشو على الأقل، يمكن شرح كلمة "مذهل" بالرجوع إلى ما يسميه بلانشو فى كتابه حوار بلا نهاية "التجربة الحد"؛ ألا وهى تجربة يستجيب فيها الوعى واللغة لحدود إمكاناتهما: لقاء غير متوقع، إما جنسى أو صادم، إلى درجة أن اللغة لا تقدر على التعبير عنه،

ومن ثمَّ يظل غير متجانس مع أشكال السرد التى يستحثها هذا اللقاء^(٣٠). وبذا، يتميز السرد *récit* عن الرواية *novel* "التي لا تكرر إلا أحداثاً معتادة يمكن تصديقها [و] تضم الإبقاء على خاصيتها الإيهامية" (أغنية السيرينة، ص ٦٢). يضعنا تمييزُ بلانشو السرد *récit* عن الخيال *fiction* هنا- على أساس أن الأخير "يضم الإبقاء على خاصيته الوهمية"- فى قلب معضلة. فالاعتراض الضمنى على أن عوليس وأهاب يقومان بلقاءات فى الخيال مردود بأن الحدث الجارى فى السرد *récit* لا يتميز عن حدوثه بوصفه سرّاً *récit*. إذ يتجنب السرد *récit*، سواء كان خيالياً أم لا، أفكار التمثيل؛ لأنها لا تلائم كيفيته اللغوية الخاصة، حاله فى ذلك من حال تصور الشعر *Dichtung* عند هيدجر:

سنتقد بؤرة السرد *[récit] narration* إذا نحن فهمناه بوصفه علاقة واجبة بحدث غير عادى قد وقع فعلاً علينا محاولة تقديم تقرير عنه. ليس السردُ تقريراً عن الحدث بل هو الحدث نفسه، وقُرب حدوثه، والمكان الذى سيحدث فيه: إنه فعل الحدث المتعلق بما يحدث، وقوته الجاذبة هى التى تُمكنُ السردَ من أن يحدث (أغنية السيرينة، ص ٦٢، الكتاب الآتى، ص ١٤).

يبدو أن السرد *récit* هنا ينعكس على نفسه: هو الحدث الذى ينسرد، ويشترعُ السردَ *narration*. غير أن الفقرة السابقة والفقرة الآتية تستلزمان تعقيدات وشروطاً بعينها:

لا "يتعلق" السرد إلا بنفسه. ألا وإن هذا التعلق لهُو الذى ينتج ما يتعلق به بينما يحدث التعلق نفسه. فما من إمكان له بوصفه فعل تعلق إلا وهو يحقق/يشرع ما يحدث فى فعل التعلق نفسه، ما دام يتضمن البؤرة أو المستوى الذى عنده

يندمج الواقع- الذى يصفه السردُ دون توقف- مع واقعه بما هو سرد؛ يبرّره ويتبرّر به (أغنية السيرينة، ص ٦٣، الكتاب الآتى، ص ص ١٤-١٥. وقد قمت بتعديل الترجمة).

وتحتمل هذه الفقرة- وهى أعقد ما كتبه بلانشو عن مالارمه والنزعة الرمزية- تحليلاً مسهباً. ف السرد *récit* فى تعلقه، يُنتج نفسه بما هو موضوع نفسه، ومن الواضح أن هذا "الموضوع" غير تمثيلى ما دام لا يزيد عن كونه فعل التعلق نفسه. ومن الوهلة الأولى، تلك هى فكرة الاشتراع *enactment*، كما لو أن حركة النص تتطوى على ما يشبه الموسيقى فى تزامن دالها ومدلولها. غير أن هذه الحال ليست هى الحاصل هنا. فالفقرة تميل إلى دمج السرد *récit* بحدثه المتعلق به ميلاً كبيراً، كما تلح- بالقدر نفسه أيضاً- على جعلهما منفصلين عبر علاقة اعتماد أو تشكيل متبادل "يُبرّر" أحدهما الآخر من خلاله. وعلى المستوى الطبولوجى، فالحركة بين هذا السرد *récit* وحدثه حركة لولبية مقاربة لا تكف عن الاتجاه نحو الداخل دون توقف. من هنا، أهمية التعبير "دون توقف" *sans cesse* المحذوف من ترجمة رابينوفيتش Rabinovitch: حركة التعلق "تتضمن البؤرة أو المستوى الذى عنده يندمج الواقع- الذى يصفه السرد *récit* دون توقف- مع واقعه بما هو سرد *récit*" (التشديد من عندنا)؛ والاندماج دون توقف عملية محايدة لا تنتهى، يندمج فيها السرد *récit* بحدثه اندماجاً غير تام.

يقرأ وصف السرد *récit* وحده بوصفه مجرد عينة انتقائية من النظرية الأدبية. غير أن هذا الوصف يدخل أيضاً فى حوار ضمنى مع مفهوم الشعر *Dichtung* عند هيدجر، وإنه لحوار يشغل بقضايا أوسع، منها مثلاً أن الفرق بين الأدبى والفلسفى لم يعد فرقاً ذا بال. إذ تتطوى العلاقة بين السرد *récit* وحدثه على تحويل اللغة تحويلاً يشبه التحويل الذى يصفه هيدجر بأنه "انعطاف" عن اللغة التمثيلية. وفيما يرى هيدجر، ليس المجال الذى توجّه هذه الانعطاف نفسها إليه

حركة فعلية موجودة من قبل، فالانعطاف لا تزيد عن كونها عملية التحويل التي تتم في اللغة التي تقوم بهذه الانعطاف.

بموجب ذلك، تشكل الزمانية- بما فيها من مفارقة- الفضاء المنفتح في السرد *récit*. فهي تبدو "أصل" العمل و"ثمرته" في آنٍ معاً. وتنتجم المفارقة عن عدم تقبل بلانشو فكرة الإبداع الذاتي أو إبداع المؤلف عند الحديث عن مقومات الأدب الأكثر جوهرية. ولعل المقارنة بهيدجر ذات نفع واضح هنا. إذ طبقاً له، لا يُعتبر "الفعل" الإبداعي إلا بالاستناد إلى انقذاف وجود العمل الفني نفسه. فالفنان يستجيب لانقذاف أصيل عبر ظهور العمل^(٣١)، ويتمثل مجهوده في ترك مشروع العمل يوجد وإخلاء السبيل أمامه حتى يوجد *let-be*. على هذا، يغدو "الإبداع" حركة ظهور بعد استتار أو زوال حجاب، يضطر معها "المبدع" إلى أن يرضى بدور هامشي يثير الدهشة. ومن الواضح أن النهج السائد في التعامل مع النصوص الأدبية بوصفها رؤى وإنجازاً ومحلّاً لمؤلفيها نهجٌ مستغربٌ تماماً على مطلب هيدجر هنا.

أحياناً، يؤكد بلانشو- في وصفه- الفضاء المحايد (أو "الزمن الميت") بما هو نتاج العمل المتحقق: "إنه ما يحققه العمل، والكيفية التي يُثبِتُ بها نفسه، والمكان الذي لا بد على العمل فيه" ألا يسمح ببرهان منير سوى فعل وجوده (مالارمه) (*الفضاء الأدبي*، ص ٤٤). وفي أحيانٍ أخرى، توصف هذه العطالة المركزية *central inertia* بأنها منبع العمل ونقطته البدئية: "نقطة تسبق كل نقاط البداية ولا شيء يبدأ منها... يغدو معها العمل- من خلال الفنان- همّاً وبحثاً بلا نهاية عن أصله ونبعه" (*الفضاء الأدبي*، ص ٤٤). ولا تتأقطن هنا؛ فكما أن العمل المتحقق يمتنع على القراءة الخطية (البداية والوسط والنهاية) (انظر أدناه) فكذلك يُشكّله تكوينياً حركة لعب مرح، ينفث من خلالها الفضاء المحايد عبر اللغة التي تجعله ممكناً:

السرد حركة نحو نقطة ليست معروفة أو مجهولة أو غريبة فحسب، بل تبدو هذه الحركة بلا واقع سابق منفصل عن هذه الحركة، بل وإنما حركة اضطرارية تعتمد على قدرة السرد إلى الحد الذي لا يمكنه أن "يبدأ" قبلها، فهي وحدها السرد، وهي وحدها حركة السرد غير المتوقعة التي تقدم الفضاء الذي تغدو فيه هذه النقطة حقيقية وقوية ومغوية (أغنية السيرينة، ص ٦٢).

وبشكل أكثر تحديداً، يكتب بلانشو عن رواية هرمان ميلفل *موبى ديك* Herman Melville's Moby Dick: "من الحق تماماً أن أهاب وحده يقابل موبى ديك في رواية ميلفل، لكنه من الصحيح بالقدر نفسه القول بأن هذا اللقاء هو ما يُمكنُ ميلفل من كتابة روايته" (أغنية السيرينة، ص ٦٣). العمل ناتج عن وجوده عبر الكاتب، وليس هو بخلق يخلقه المؤلف. وتردُّ الكتابة على نزوة "الاهتمام بالعالم عينه الذي تُعبّرُ عنه وتمثله وتعرضه انطلاقاً من التناسب معه" (أغنية السيرينة، ص ٢١٠).

وبالرجوع إلى مقال ليفيناس "الواقع وظله" Reality and its Shadow (١٩٤٨)^(٣٢) يمكن إيضاح جانب إضافي من جوانب اختلاف بلانشو عن هيدجر، وبصفة خاصة على مستوى استخدامه مصطلح "الخيالي". يفصل بلانشو الفن عن تصورات الحقيقة والإدراك التي أخضعها لها هيدجر ببراعة، غير أن هذا الفصل ليس بجديد؛ فقد ذهب ليفيناس من قبل إلى أن الفن "حدث أنطولوجي مستقل استقلالاً تاماً" (ص ٣). الفن عالم من الصور images وليس عالماً من المفاهيم concepts، فالفن يتحاشى "طرق الإدراك والحقائق العلمية" (ص ٣)، كما أنه "لا يتضمن مفهوم هيدجر عن 'ترك الشيء يوجد' letting-be" (ص ٣).

تستند مناقشة ليفيناس استنادًا كبيرًا إلى فكرة وجه الشبه *resemblance* التي هي الأساس في تكوين الصورة *image*؛ إذ من خلال وجه الشبه ترتبط الصورة بموضوعها ارتباطًا بدهيًا. غير أن وجه الشبه لا يُعَدُّ إضافة إلى موضوع الصورة، كما لا يُعَدُّ اشتقاقًا أنطولوجيًا؛ بل يشارك في الموضوع نفسه. ويرجع إمكان الشبه إلى أن الموجودات نفسها تتأثر بنوع ما من اللاوجود: "الوجود هو ذلك الذي يوجد، ذلك الذي يكشف عن نفسه في حقيقته، وفي الوقت نفسه يشبه نفسه، وهو صورة عن نفسه" (ص ٦). يبدو أن ليفيناس يستدعي مناقشة هيدجر التي مفادها أن تصور الظاهرة- والظاهرة هنا بمعنى ذلك الذي يعرض نفسه- لا بد أن يشمل إمكان المظهر والتظاهر ويتقبلهما على أساس أنهما محايثان في الظاهرة. وبينما يميل هيدجر إلى الجزم بتعريف الفن بأنه حركة زوال حجاب وانجلاء، نجد ليفيناس يربطه بحركة شبه/مُؤاربة أو حجاب لا مفر منها. إن اللاحقيقة "ليست فضلة وجود مبهمة، بل هي خصيصة الوجود الملموسة عينها، وعبرها يوجد الشبه وتوجد الصور في العالم" (ص ٧). فالخيالي هو تمثيل كنائي للحقيقي الذي يحبل الواقع بمظهره، مسافة أصيلة في عالم الأشياء المتقاربة نفسها: "إن الوعي بغياب الموضوع الذي يميز صورة ما يعادل غيرية وجود الموضوع، حيث تظهر أشكاله الجوهرية بوصفها ثيابًا يخلعها بالانسحاب" (ص ٧). ومن خلال مقال ليفيناس "الواقع وظله"، تتضح أيضًا- على نحو دقيق- الحركة الزمنية التي تميز السرد *récit*؛ حيث يتجنب ليفيناس الحديث عن أسبقية الواقع على الفن، أو العكس، على أساس أنه كلام غير ملائم ("هل يحاكي الفن الطبيعة أم أن الجمال الطبيعي يحاكي الفن؟" ص ٧). إن "الصورة"- وهي مجال الفن- شكل من اللاواقع في الواقع. "لا توجد الصورة أولاً- الصورة بما هي رؤية الموضوع بشكل محايد- وبعدئذٍ تختلف عن العلامة أو الرمز لشبهها بالأصل؛ فالحياد الذي يميز وضع الصورة هو نفسه وجه الشبه" (ص ٨). لذا، تعمل المسافة الأصيلة في

العلامة أو الرمز - طبقاً لبلائشو - عملها في الصورة. وترتيباً على ذلك، حين يعود المرء إلى تصور السرد *récit* في مقال بلائشو عن مارسيل بروسست Marcel Proust، يجد أن ما سلّم به لبروسست - في تجربته المتميزة المتعلقة بالزمن و"الذاكرة" - كان عبارة عن لقائه (ألا وهو لقاء يشبه لقاء عوليس أو أهاب) بالفضاء الخيالي بما هو نفسه وجود الأدب: الفضاء الأدبي. إذ حين يصف بلائشو وعى بروسست يربطه بـ:

تحول الزمن إلى فضاء خيالي (ألا وإنه فضاء يميز الصور)
وإلى غياب دائم التغير لا تراكمه الأحداث تراكمًا منظّمًا، لا
ولا تعوقه أشكال الحضور، وإلى خواء ينعاد توليده دون
انقطاع. إن البعد والمسافة هما الفضاء وأصل التحول: عندئذ
تغدو المعالجة السيكلوجية بلا فائدة؛ لأنه لا توجد نفس هنا،
فما يوجد في الداخل يتخارج، يغدو صورة (أغنية السريته، ص
ص ٦٨ - ٩٠؛ والتأكيدات من عندنا).

من يكتب هو "الأخر بتمامه وكماله" لا بروسست الشخص: الآخر بتمامه وكماله من حيث هو "حاجة ماسة إلى الكتابة"، فحركة الفضاء الأدبي هي التي تستخدم اسم بروسست لتؤكد نفسها بجاذبيتها الدائمة (الكتاب الآتي، ص ٢٥٤). ويتضمن حديث بلائشو عن بروسست مناقشة التحليل النفسي؛ ففي حين يتحمس بلائشو للتحليل النفسي على أساس أنه شكل جذري جديد من أشكال الحوار، نراه يذهب إلى أن فرويد وأتباعه متأهبون دومًا لتحويل الأشياء التي لا تترابط فيما بينها إلى موضوع مترابط حين يوقفون حركة الغيرية الدائبة في اللغة الحوارية.

حينئذ، يظهر تصور بلائشو عن السرد *récit* بوصفه تفعيلًا لتصور الشعر *Dichtung*، يدين به - إلى حد ما - لمقال ليفيناس عن التخارج والخيالي. وعلى

سبيل المثال، يستدعى حديث بلانشو عن بروسست فكرة ليفيناس عن "تخارج الداخل"؛ ألا وإنها فكرة نُجربُها في عالم الأحلام الخيالي بوصفها شكلاً من الوحشة والشعور بالغربة (ص ٤).

ولنتنقل الآن إلى العمل الفذ، *الانتظار النسيان*، ألا وهو سرديّة كتبها بلانشو عام ١٩٦٣. إحدى طرق معالجة هذا النص مسألة الحوار، ففي هذا الوقت - كما رأينا - كان الافتتان بأعمال هيدجر طاغياً. والحق أنه يمكن القول بأن هذه السردية تمثل شكلاً من الممارسة الأدبية التي تتفرع - في العديد من نواحيها - عن تجارب هيدجر مع صيغة الحوار، وذلك قول يقبل الأخذ والرد.

يشير بلانشو في مقاله "آثار" *Traces* (٣٣) ١٩٦٣ إلى أن الحوار شكل ينطوى على نوع من العنف، عبر القيود التي يفرضها على المتحاورين ما دام يلزمهم بالحديث والابتماع تباغياً (وللمرء أن يتذكر تراسيماشوس *Thrasymachus* الذي كان يتصبب عرقاً من شدة الغضب في محاورة أفلاطون *الجمهورية* *Republic*). ويؤدي مثل هذا الوصف بالضرورة إلى قضية إمكان وجود شكل جديد من الحوار يتخلى عن سياق القوة: "التعبير دون سلطة، وإن جاز القول، دون قوة" (ص ٤٧٧). فهل من الممكن أن تتحقق مثل هذه اللغة السلمية *irenic language* في الحوار؟ ثم أفلا يمكن تحقيقها بوصفها حواراً؟

من الممكن قراءة نص *الانتظار النسيان* كما لو أنه يجيب عن هذا السؤال. فهو نفسه ليس حواراً تماماً بل شيء أعقد، بشكل فيه حوارٌ معظم النص، وسياق الحوار مادة الكتاب كله. و"السياق" عبارة عن تبادل كلامي بين شخصيتين محددين أدنى التحديد، من جنسين مختلفين، يمثل العنف الأصيل في الحوار واللغة عندهما موضوع خلاف مستمر. وحال سرديّة *الانتظار النسيان* من حال السرديتين اللتين ناقشتهما من قبل؛ فهي أيضاً لقاء يحدث في غرفة سكنية كبيرة غير واضحة المعالم إلى حد ما، يسكنها المتحدث الرجل. والعلاقة التي تجمع المتحدثين معاً في

هذا المكان المحدود علاقة توتر حاد: علاقة تجاذب وتنافر. وإذا كان من الصعب تمييز صوتيهما والأصوات الشارحة *metavoices* الأخرى التي تظهر في النص على هيئة مستغربة من التعليق على الذات، فذلك لأن موضوع الخلاف في علاقتهما هو العلاقة نفسها. تلك هي قضية اللغة بوصفها أفقاً قريباً وبعيداً في آنٍ معاً؛ أفقاً تحولات تطرأ على تصور ذاتيهما وطبيعة العلاقة التي يكابدانها عبر تحول اللغة نفسه. وبينما ينساق النص خلف أعنف شكل من أشكال التعرية الخطية من خلال اشتراح تقلبات هذا التحول، نراه يستخدم مجموعة متميزة من صيغ الفعل الزمنية وصوراً من التكرار تجعل النص مثلاً على الانحراف الزمني. أما الحدث الحاصل بين المتحاورين فـ"هو حدث يتعلق بما يحدث، وقوته السحرية هي التي تُمكن السرد *[récit] narration* من أن يحدث" (أغنية السيرينة، ص ٦٢)، ألا وإن هذا الحدث لهُو حدث تحويل اللغة الذي هو نفسه السرد *récit* (٣٤).

إن السرد *récit* الذي يُعدّ - بلا خلاف - طريقة الأدب أو الفلسفة - حاله من حال محاورات أفلاطون - شكلٌ هجينٌ. ويشترع السرد *récit* - وإن كانت هذه كلمة مفرطة التبسيط - مناقشةً بلانشو المعقدة مع اثنين من المفكرين المعاصرين هما هيدجر وليفيئاس. يبدو من الوهلة الأولى أن هذا الاشتراح هو الأمر الأكثر اعتباراً، ومن خلاله كثيراً ما يخالف بلانشو هذين المفكرين، وسوف أتحدث عنهما تباعاً.

أول نموذج يظهر في تلك السردية *récit* حوارات هيدجر. وقد كانت فكرته عن التحرير في اللغة ومن خلالها نوعاً جديداً ممكناً من الحوار تحدث عنه بلانشو أيضاً في مقاله "آثار" *Traces*. ومن الممكن قراءة البلاغة المعقدة التي تتطوى عليها "الانعطاف" بوصفها نموذجاً نافعا في علاقة السرد *récit* بحدث (هـ) عند بلانشو. يعتمد قسم من كتاب *الانتظار النسيان* في بنائه على ورقة بلانشو التي شارك بها في الاحتفال بعيد ميلاد هيدجر السبعين، وهي بعنوان ("الانتظار") (٣٥).

والحق أن فكرة الانتظار l'attente لا تتميز في الغالب عن فكرة الانتظار wait أو فعل الانتظار waiting عند هيدجر في عمله *محادثة على الطريق إلى البلدة*، كما أن بعض المقطعات من كتاب *الانتظار النسيان* تبرهن على أنه:

ما إن ننتظر شيئاً ما ، فإننا ننتظر أقل القليل (ص ٢٣).

الانتظار المتوحد الذى كان فينا وقد غدا الآن خارجنا،

هذا الانتظار هو انتظارنا دون أنفسنا is ours without

ourselves، يرغمنا على انتظار أبعد من الانتظار الذى هو

أنفسنا، غير تارك لنا شيئاً سوى الانتظار (ص ٣١، التشديدات

من عندنا).

إنها قضية انتظار "ذلك الذى يحجب نفسه مستتراً بينما لا شيء محبوب يستتر؛ ذلك الذى يُثبت نفسه غير أنه لا يزال غير مُعبرٍ عنه؛ ذلك الذى يوجد ولكنه منسى" (ص ٨٣). والحق أيضاً أن مواضع من سرديّة بلانشو عبارة عن ترجمة فرنسية تقريباً لشذرات من هيدجر، منها على سبيل المثال عبارة تأملية شعرية وردت في مقال هيدجر: "المفكر بوصفه شاعراً" The Thinker as Poet (١٩٤٥) (الشعر، اللغة، الفكر، ص ص ١ - ١٤): ألا وهى: "تغدو كل الأشياء أثناء فعل التفكير معزولة مستوحشة ومتوانية" (الشعر، اللغة، التفكير، ص ٩)، حيث تظهر ترجمة فى ثوب جديد عند بلانشو، وإن يكن بتعديل طفيف، على النحو الآتى: "تغدو كل كلمة أثناء فعل الانتظار معزولة مستوحشة ومتوانية" (ص ٥٣).

فهل تتأولُ سرديّة بلانشو تأوّلًا فرنسيًا حوارًا عند هيدجر الألماني، فتكون مجرد انعطافة حوارية تحضر عبرها اللغة إلى نفسها، محاولةً تخلية نفسها من صورتها الخبرية، حتى تجعل من حركتها حركةً وصول الآخر ومجيئه؟ ومهما

كان من أمر، يكشف استكناه سرديّة بلانشو عن مدى مغاييرته لهيدجر. ولا تقف هذه المغايرة عند حدود تقديمه نظريةً في اللغة يعارض بها نظرية هيدجر (وبالإمكان العثور على هذه النظرية في عمل آخر له)؛ وإنما تتعداها إلى ما يطلبه من شكل الممارسة اللغوية التي تنافس حركتها حركة الحوارات عند هيدجر، ولأجل ذلك يبدو أن تحولات هذه الحركة تُسلّم بضرورة لم يتكلم عنها هيدجر قبلاً.

في حوار بلا نهائية، يُعرّف بلانشو حركة اللغة التي يُجربها السرد بأنها إيقاع له مفهوم مختلف: "في هذا التحول يوجد إيقاع، تتجه فيه الكلمة إلى ذلك الذي يُعرضُ بجانبه وينأى، إلى ذلك الذي يمنع نفسه" (حوار بلا نهائية، ص ٤٣). ويمتلئ نص الانتظار النسيان بشذرات تشرح مفهوم الإيقاع هذا: "أثناء الانتظار، يعود ذلك الذي يُعرضُ بجانبه عن الفكر إلى الفكر؛ فيغدو الفكر حركة إعراضه ونأيه" (ص ٨١). يُقال في هذه العبارة إن الفكر يفكر في شيء ما يتمنّع تمنعاً بدنياً على أيّ مدخل إليه، ومن ثمّ تؤكد العبارة التمنّع والنأى والإعراض المُجربة على هذا النحو بوصفها "مادة" يبدو أنها موضوع الجملة وأيضاً بوصفها عملية الفكر التي قد تحقّق الآن أنها حركة هذه العبارة نفسها، ألا وهي عبارة بلا موضوع. كما نقرأ أيضاً هذه العبارة: "كان يفكر في ذلك الذي يُعرضُ بجانبه وينأى عن فكره؛ الأمر الذي جعله يفكر في حركة الإعراض والنأى هذه في حد ذاتها".

هكذا، يغدو الإيقاع اسم هذا التركيب الذي يُنبطل نفسه بنفسه وينسخها، كما تغدو حركة الإعراض والنأى والتمنّع شغل الإيقاع الشاغل. وبهذا المعنى، لا يكرر الإيقاع نفسه إلا في تركيب لولبي راقص يُنبطل نفسه باستمرار، ويُنبطل استئناف نفسه. من ثمّ، يتوافق الإيقاع مع زمنية منبسطة يكون فيها "موضوع" الانتظار ذلك الذي يأتي دائماً ويمضي دائماً في أن وعلى نحو مطلق؛ فيعمل عمله - ولا بديل عنه - بوصفه حركة ذلك الفكر الذي يسعى إلى جعله ملموساً أو الإمساك به:

"فكر الانتظار: الفكر بما هو انتظار ذلك الذى لا يُسلم نفسه للتفكير، والفكر الذى يحمله الانتظار فكرٌ مؤجلٌ فى هذا الانتظار" (ص ١٠١).

إن الإيقاع بزمنيته التى من خلالها لا ينفصل الانتظار عن النسيان ومحو النسيان الذى هو انتظار (الانتظار نسيان) يجلو العلاقة الزمانية المنحرفة التى يعالجها مقال "أغنية السيرنية" The Siren's Song بين سرد ما والحدث الذى يسرده أو يؤجده. فما من دمج بينهما، مهما كان ارتباطهما، وإنما الحاصل حركة دورانٍ تشكيلية تُعدُّ مدخلًا إليهما. وفى هذه الحركة، تظهر اللغة- المتوقفة على حدوث هذه الحركة- بوصفها إعراضًا ونأيًا عن هذا الحدث، وبوصفها ذلك الحدث فى لحظة "ذُنُوها" منه.

وتختلف هذه البنية الشبيهة بالعقدة عن ممارسة هيدجر مع اللغة، ربما فقط من حيث إن الخيوط الفضفاضة أو السائبة فى عمله محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر قد أحكم عقدها. وذلك يعنى القول بأن بلانشو قد تتبع- بلا هوادة- حركة الفكر والتركيب فى محاوره هيدجر حتى نهايتها؛ الأمر الذى أفضى به إلى تجنب بقايا اللغة الظاهرانية ("زوال الحجاب": الإنارة) البارزة عند هيدجر. يفصل كتاب حوار بلا نهاية- الذى يقدم تصورًا عن حركة الفكر بما هى لغة السرد- فكرة الحوار الفصل الأوضح الصريح عن كل استعارات وضوح الرؤية وغموضها:

اللغة فى تحولات الإيقاع هى اللغة الأوضح بإخفاقاتها نفسها، تثابر دومًا من أجل المقاطعة؛ الأمر الذى يتطلب مسارًا جديدًا باستمرار، فتجعلنا- من ثم- فى حال من الترقب المتوتر أو التردد بين الواضح وغير الواضح، أو تبقينا على طرفيهِمَا معًا (حوار بلا نهاية، ص ٤٣).

وتقع هذه المناقشة الجارية أثناء السرد في قلب زعم بلانشو (وليفيناس) بأن هيدجر لم ينجح تمامًا في قطيعته مع أشكال الفكر المستقلة المكتفية بنفسها. إذ وحده الشعر Dichtung هو الذى يبشر بممارسة التغايرية وعدم الاكتفاء الذاتى بشكل حوارى^(٣٦).

ينشغل كتاب حوار بلا نهائية بمسئلة قديمة قدم الفكر نفسه، اكتسبت "الكتابة" بمقتضاها فى النهاية سمعة سيئة. ألا وموداها أن الوجود فى جوهره موحد يتواصل بلا انقطاع، وبموجبها يُعدّ الانقطاع والتعددية والغيرية أمورًا ثانوية:

الواحد والهوية، هى الكلمات الأولى والأخيرة. فلماذا يُعدّ الاستناد إلى الواحد استنادًا ثنائيًا فريدًا؟ وبهذا المعنى، ينطوى الجدل والأنطولوجيا ونقد الأنطولوجيا على المسئلة نفسها: كلها ترجع إلى الواحد (حوار بلا نهائية، ص ٣٤).

لقد زعم بلانشو أن هيدجر لم يفكر تفكيرًا حقيقيًا فى هذه المسئلة أو لم يسألها، وقال دريدا ذلك مرة أخرى فى مناقشة عام ١٩٦٨م، قال إن انجذابًا ما يسرى فى نصوص هيدجر، انجذابًا إلى بلاغة العودة إلى البيت والأصالة والانتماء (هو/مش الفلسفة، ص ١٣٠)^(٣٧). إذ يقول هيدجر فى قراءته هولدرن - على سبيل المثال - القول الآتى: "نحن حوار، وهو ما يعنى فى الوقت نفسه: نحن حوار واحد"^(٣٨). كذلك يقول إن شعر تراكل يجذبنا إلى موقع فريد فى عمل هذا الشاعر.

ثمة فكرة متواترة على طول كتاب حوار بلا نهائية، من المحتمل أنها مستمدة من ليفيناس^(٣٩)، ألا وهى: "القول لا يعنى الرؤية". إذ يرى بلانشو أن وصف اللغة عند هيدجر يُعدّ مثالاً على دمج شامل تقريبًا بين اللغة والرؤية فى الفكر الغربى الذى يعطى "الرؤية" seeing امتيازًا فى كلامه عن اللغة، إذ تُعدّ الرؤية أو النظر شكلًا من التواصل بلا وسيط مع العالم:

لكى ترى تفصل؛ لا بمعنى أن الرؤية وسيط، وإنما بمعنى
أنها شكل مباشر غير متوسط. وبهذا المعنى أيضاً تنطوى الرؤية
على الخبرة بالاستمرارية دون انقطاع. الرؤية احتفاء بالشمس،
ألا وإن هذا ليعنى الاحتفاء بما وراء الشمس نفسها: الواحد
الأول (حوار بلا نهاية، ص ٣٩).

إن فيم النظر على هذا النحو يُعدّ - بحد ذاته - فهمًا مريبًا بدرجة كبيرة. وما خلا
الحجج التى تُفندُ إسنادَ المباشرة الساذج إلى الإدراك الحسى، لا بد من الاعتراف
بأننا لا نتمكن من رؤية كل شيء ولا كل جوانب الشيء الواحد فى أى وقت. ومن
ناحية أخرى، يبدو أن اللغة تقدّم نفسها بوصفها - على وجه التحديد - مجال هذه
الحرية؛ إذ بالكلام نتجاوز حدود الإدراك الحسى فنحدث عن الجانب المظلم من
القمر. تلك هى "الحرية" فى اللغة التى تحدثنا عنها سابقاً بما هى سلب. غير أن
استعارات النور تهيمن على الطريقة التى يفهم بها هذا السلب. وتبدو اللغة بحسبانها
إعادة تقديم ضرباً من الإدراك على بُعد: كما لو أن المرء يتمكّن فى اللغة - بطريقة
ما - من رؤية جوانب المكعب الأربعة فى وقت واحد (حوار بلا نهاية، ص ٤٠).
نحن نتحدث عن اللغة التى تكشف عن حقيقة الأمر فـ "تقوم بتجليته" أو "جعله
بديهياً".

بهذه الطريقة، عارض بلانشو النزوع الظاهراتى فى فكر هيدجر، وبخاصة
فكرة الأليثيا والحقيقة بما هى بنية انكشاف وحجاب (حوار بلا نهاية، ص ٤١).
وتفترض ثنائية الانكشاف والحجاب إعطاء امتياز لاستعارة النور ومسلّمة الوحدة
المصاحبة لها. ومن جهة أخرى، يعالج بلانشو المباحدة أو التباعد فى اللغة التى لا
هى متجلية ولا هى غير متجلية^(٤٠). وعليه، ينتهى إلى فهم الفكر عند هيدجر
بوصفه منعاً أو رفعاً هيجلياً لـ المبادئ (انظر: حوار بلا نهاية، ص ٤٤١).

فلا مفر من اللادنيوية الجزرية التي يتمتع بها الفضاء المحايد عند بلانشو (بين السرد وحدثه أو بوصفه السرد وحدثه).

ويعنى هذا التوافق الظاهر بين بلانشو وليفيناس أن فكر ليفيناس على صلة معتبرة بقراءة السرد. فلنتحول إلى ليفيناس الآن.

لا يتسع المقام الحالي لعرض الملامح العامة لفلسفة ليفيناس، بل سأكتفى بما يتصل منها اتصالاً مباشراً بأسئلة اللغة التي نناقشها هنا. يرى ليفيناس أن عمل هيدجر، بدلاً من تأسيسه التعددية التغايرية التي يطمح إليها، يواظب على طمس الغيرية المتواتر في الفكر الغربي؛ فغداً تجلياً أخيراً من تجليات هذا الفكر. كما يرى ليفيناس أيضاً - ورايه فيه نظر - أن فكر هيدجر يخضع - من ثم - لثراث النزعة الإمبريالية imperialism بقسوتها وخيلاتها^(٤١). القضية إذن قضية الأخلاق ومكانتها في الفلسفة. يرى ليفيناس أن علاقتنا بشخص آخر لا يمكن أن تحيط بها معرفة أو حقيقة. إن مسؤولية العارف تسبق علاقة المعرفة، بل وتجعلها ممكنة. يرى ليفيناس أن كل الأسئلة المتعلقة بكنه الأشياء أو الوجود - بوجه عام - تحدث في سياق هو - في المقام الأول - سياق أخلاقي... فاللغة - في أية صورة تكونها - قول يتعدى إلى الآخر ابتداءً، اللغة انفتاح العلاقة على تعالى الآخر transcendence of the other. وبمصطلحات ليفيناس الكلمة قول (لآخر)، وحدث أخلاقي، قبل أن تكون شكلاً مقولاً (يحمل محتوى خبرياً)^(٤٢). إن معالجة اللغة من حيث هي حاملة محتوى خبرياً، أي وفق معناها المعتاد فلسفياً، يُعدّ حُجراً على العلاقة بالغيرية والتعالى. ولا يوسع ليفيناس بذلك من صيغة النزعة الإمبريقية empiricism التي مفادها القول بأن اللغة تجد نفسها - في حقيقة أمرها دائماً - في سياق أخلاقي. وإنما يرى أن العلاقة الأخلاقية تشكل البعد الدال في اللغة، وبموجبها توجّه اللغة. إن فعل الاتصال والتماس contact يسبق أي تواصل communication محدد ويتجاوزه، بل ويجعله ممكناً. وبهذا المعنى، يعلو الآخر على الفكر ويفرض مطالب أخلاقية لا تخضع لنظام الإدراك والوعي^(٤٣).

أما بخصوص الشعر نفسه، فينأى ليفيناس بنفسه عن محو التفرد أو طمسه الذى يقال إنه أصيل فى حركة اللغة، ألا وهو طمس يتم لصالح معنى العالم أو تقديمه وعرضه. وعلى المرء - فى هذا السياق - إعادة النظر فى الحجاج بأن اللغة نفسها هى ما يحدث فى الأساس، أو هى ما ينبغى الإنصات إليه؛ نظرًا لأن المستند الأساس عند ليفيناس هو "الآخر": الشخص الآخر. ويناقد ليفيناس فى كتابه *الكلمية واللاتناهى* *Totality and infinity* هيدجر على النحو الآتى:

ينطوى القول بأسقية الوجود على الموجودات على إقرار قبلى بماهية الفلسفة؛ الأمر الذى يضع العلاقة بشخص ما فى مرتبة أدنى، ذلك الشخص الذى يوجد فى علاقة (علاقة أخلاقية) بوجود الموجود. ألا وإنه قول يسمح بفهم الموجودات وإدراكها و الهيمنة عليها (علاقة المعرفة) على نحو غير شخصى (الكلمية واللاتناهى، ص ٤٥).

تعدُّ الأخلاق - بما هى علاقة مواجهة مع الآخر الذى يفترض وجوده دوماً فى أى فعل تفكير - مجالاً غير تمثيلى، لم يفكر فيه، ينمى المناقشات الفلسفية المتعلقة بالحقيقة والمعرفة واللغة... إلخ، والحاصل أن الأخلاق لم تتل مكانتها المستحقة فى مثل هذه المناقشات.

على أى نحو يتجلى التفاعل بين الذات *intersubjectivity* فى عمل هيدجر *محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر* أو كتاب بلانشو *الانتظار النسيان*؟ ليست حركة اللغة من متحاور إلى آخر فى الحوار عند هيدجر إلا وظيفة فضاء ما، كما لو أن علامة الترقيم تحل تقريباً محل الانتقال من متحاور إلى آخر.

والحق أنه على عكس الاقتباسات التى قدمتها هنا من كتاب *الانتظار النسيان*، نجد عند هيدجر أن التضمين بين العبارات - الحاصل من خلال تبادل المتكلمين الكلام - يتحقق بواسطة تركيب يُبطلُ نفسه بنفسه إبطاً غريباً.

ويعيد بلانشو النظر فى التفاعل بين الذات على نحو لم يكن يتخيله هيدجر. إذ يشغل معظم الحوار - بلازمته المتكررة: "تكلم بطريقة تمكننى من الحديث معك" - باستحالة الحوار؛ حيث يعرف كتاب حوار بلا نهاية الانتظار بأنه الانتظار الذى يقيس مسافة لا تنتهى" (حوار بلا نهاية، ص ١١٢) فى اللغة فقط، وإنما هو أيضا الانتظار الذى يقيس المسافة بين المتحاورين" (حوار بلا نهاية، ص ١٠٨).

تناسب صيغة الحوار مناسبة أصيلة كلاً من التحرر والتحقيق واشتراح مظهر اللغة المتعدى. فى الأحوال العادية، يتبادل المتحاوران الكلمات استناداً إلى موضوع أو قضية مشتركة. أما فى كتاب الانتظار النسيان فالهم هو مبدأ التعدى فى اللغة نفسها بينما يتحول الحوار على نفسه متأماً شرطه الوجودى، وهذا الانفتاح على تعالى الشخص الآخر - من حيث هو الغير - مطموس فى أفكار الاعتراف أو التواصل المتوارثة بوصفه تبادلاً بين مواقف معروفة أو أشخاص. ويختلف نص بلانشو عن ما كتبه ليفيناس فى هذا الوقت من حيث إنه مكتوب بطريقة حوارية أو غير نظرية أو إنشائية أدائية، وكذلك من حيث التعقيد والدقة المرهفة التى يعالج بها عوائق تجاوز اللغة بما هى عملية تمثيل. ومما يثير الاهتمام أن ليفيناس لم يستعمل صيغة الحوار فى أعماله، بل ويتواتر فى أعماله الهجوم على أفكار من قبيل الحوار أو فن التوليد السقراطى maieutics بوصفها طرائق فى التذكر فيما رآها أفلاطون^(٤٤). وقد يظن المرء - من ثم - أن استعمال صيغة الحوار التى لا تقدر بطبيعتها - فى رأى ليفيناس - سوى على عقدة مقارنة بين المتحاورين (مثلاً: أنا والآخر) ستعنى بالضرورة تكريس موقع إدراكى ماورائى (أعنى: موقع النص المكتوب بوصفه كلاً) بطريقة لا يمكن قبولها. ويتواتر فى حوارات هيدجر رفض هذا الموقع؛ نظراً لأن هيدجر يعطى أسبقية لتحرك المتحاورين معاً نحو نطاق سؤال مشترك، ألا وهو سؤال تحو مكانته الأنطولوجية تفرد المتحاورين الأخلاقى^(٤٥). والمقصود بهذا المحو أو الطمس -

تحديدًا- شكلٌ تغيب فيه لغة المرء عن الارتباط الأخلاقي بتعالٍ لا يمكن الإحاطة به سيمحو أو يزيل البُعْدَ القولي أو الكلامي الحاصل. أما السرد عند بلانشو فيتناول هذه المشكلة من جوانبها المتعددة، مثلاً عبر تشظية الحوار، والانحراف به عن أية بداية زمنية كلية، ثم معاودة ضبط الحوار عند الفواصل التي تُعَدُّ شكلاً من الاتصال contact بلا تبادل أو تواصل كلامي communication. ومع ذلك، أعتقد أن نظام السرد يفرض أيضاً اعترافاً بضرورات اللغة التي تُجسِّدُ التعقيدَ المعْتَبَرُ في ثنائية ليفيناس القول Le Dire والمقول Le Dit؛ ألا وإني ضرورات صاغها بلانشو في كتابه حوار بلا نهاية الصادر عام ١٩٦٩م.

إن الانتظار نظام من اللغة يسعى عند كل مُحَاوِرٍ إلى فتح نفسه على غيرية الآخر. إذ من خلال الإبطال المتواصل لمفهوم اللغة بوصفها محتوى خبرياً والتصورات الملازمة لعملية التواصل من حيث هي تبادل (المقول)، يُفسح النظامُ مجالاً لحركة الإدلال الخالصة نفسها (القول) بما هي شرط اللغة وكنيتها المراوغ. يشترع الانتظارُ باستمرار - عبر سلسلة من استئناف فعل المقاطعة الذاتية^(٤٦) - صيرورة لغة لازمة غير متعدية تبقى الجملة فيها - بمفردها - أثراً حركتها نحو الآخر؛ ألا وهي حركة يحللها دريدا من خلال كلمة النداء "تعالى" viens التي تميز سرديات بلانشو^(٤٧). حينئذٍ، يُقارب السردُ حدثه، حدثاً هو غيرية شخص آخر تتمنّع على التأطير في تصور أو مفهوم، حتى في سياق ما يبدو أنه تقاطع الطرق بمعناه الدنيوى. ويدور الحوار باستمرار حول صعوبة نظام اللقاء هذا:

"كل شيء سيتغير لو أننا انتظرنا معاً" - "نعم، لو تشاركنا في الانتظار؟ لو كنا كلانا جزءاً منه؟ لكن هذا هو ما نتظره: أن نكون معاً، أليس كذلك؟" - "الانتظار معاً، لا انتظار شيء بعينه" (الانتظار النسيان، ص ٤٣).

إن الأمر العسير هنا معضلة التعبير بوضوح عن شكل المعية التي لا تتألف مما يُطلق عليه عادة "علاقة"؛ أعني كلية من نوع ما تشمل المتحاورين وتشكل حيادية التعالي أو الأخيرة. القضية هي قضية خطاب يدل - إن جاز القول - بلا دلالة أو تمثيل، قضية استخدام شكل تركيبى يحو نفسه بنفسه (× بدون ×) يتواتر عند بلانشو^(٤٨). والحق أن الرد على السؤال مضرر هنا. فيذا التركيب - بحد ذاته - يُعبرُ بوضوح عن القوة "الأدائية" التي تميز اللغة والتي تولِّفُ "الفعل" الوحيد في النص، كما هو حاصل في محادثة هيدجر. إن تعبير "علاقة بلا علاقة" لا يكتفى بنفى نفسه بنفسه، ولنقل إنه يختلف عن التعبير "أ ولا أ معاً"، حين يترك فائضاً ما غير دلالى، ففعل العلاقة لا يعنى أزيد من الحركة أو الحدث عينه المُجربُ في فعل التفكير عند قول عبارة من قبيل "علاقة بلا علاقة" أو الأقوال التي أوردناها عن الانتظار سابقاً. "عبر الانتظار، يعود ذلك الذى يُعرضُ بجانبه وينتأى عن الفكر إلى الفكر فيغدو الفكرُ إعراضه ونأيه". وحتماً، لا يمكن أن يوضع مثل هذا الحدث في إطار تصور أو مفهوم، فهو حدث يتكرر جديداً في كل مرة. وما ذاك سوى لأن اللغة التي تسعى إلى قول الانتظار تلتفت إلى استحالتها التقاتاً يغدو معه الحدث اللغوى في تقديمه لنفسه (القول) - بطريقة لا مفر منها أيضاً - تمثيل اللغة بما هي اختفاء. فما يتواترُ هنا بلا انقطاع قضية إزاحة اللغة لنفسها، ألا وإن هذه الإزاحة لهي اللغة نفسها، من حيث هي انتظار. بهذا وحده، وبإثبات الانفصال والغيرية واللاتجانس، يمكن للمتحاورين أن يكونا "معاً" بمعنى ما.

يقدم ليفيناس في كتيب له بعنوان *عن موريس بلانشو* *Sur Maurice Blanchot* (١٩٧٥) قراءة لكتاب *الانتظار النسيان* انطلاقاً من دراما الحركة من فكر الاستقلال ولغته إلى فكر ولغة تُرحَّبُ بالآخر وبالتعددية التغايرية الأصيلة. ثم يؤول ليفيناس الموقف "الأولى" للمتحاورين بأنه صورة من الانغلاق والانحباس في نماذج الفكر الاستقلالية المكتفية بنفسها؛ فالشقة الحديثة - التي يتبادل فيها

المتحاوران الكلام - بلا صفة وإن كانت حميمة، وتثير رُهاب الاحتجاز بشكل خائق على حد سواء:

اللغة مغلقة كهذه الغرفة. "كيف يختنقان معاً في هذا المكان المغلق حيث الكلمات التي تنفوه بها المرأة لا تدل على شيء أزيد من هذا الانغلاق والانحباس عينه. وهل كانت المرأة لا تقول سوى: "نحن محبوسان، ولن نغادر هذا المكان" (ص ٣٥).

يتأمل مقال "الظاهرة والاستعصاء" Phenomenon and Enigma (١٩٥٧) (٤٩) قضية اللغة التي تُعزى إلى الغير دون اختزال أو انتقاص:

يعتمد كل شيء على إمكان إيقاع الاهتزاز بالمعنى الذي لا يتزامن مع الكلام؛ ذلك الكلام الذي يتصيد المعنى ولا يتمكن من إدراجه في نظامه. يعتمد كل شيء على إمكان الدلالة التي تدل إدلالاً مضطرباً قلقاً على نحو لا يمكن اختزاله أو التقليل منه (ص ٦٣).

تلك هي مسألة خطاب يدل دون دلالة (ولنلاحظ أن بلانشو وليفيناس يستعملان الحرف "دون" sans "without" بطريقة مميزة ليعبران به عن تجاوز مزعوم لتصورات المعنى والتمثيل المتعارف عليها). ويقدم ليفيناس كلمة صارت معروفة على نحو أفضل الآن بعد أن تبناها دريدا، ألا وهي كلمة الأثر the trace:

ما نحتاج إليه إشارة تُزيح الستار عن انسحاب المشار إليه، بدلاً من المرجع الذي يربطهما من جديد. ذلكم هو الأثر بتوكيده وإجدابه أو فقره (ص ٦٥).

حين يقاطع interrupt الآخر أنظمة التمثيل المتعارف عليها، فهو نفسه لن يمكن تمثيله دون اختزاله إلى النظام الذى يقاطعه. وعليه، فالقضية هى الإبقاء على انفتاح قوة المقاطعة نفسها. وعلى طريقة التمييز - المقدم أعلاه - بين القول le Dire والمقول le Dit، تسعى اللغة إلى تحديد نفسها بأنها قول كلما أمكنها ذلك. تسعى اللغة إلى "الإشارة دون أىّ مشار إليه" (عن موريس بلانشو، ص ٣٩). وعلى نحو ما رأينا، يشترع الانتظار باستمرار - عبر سلسلة من استئناف المقاطعة الذاتية - صيرورة عدم تعدى اللغة ولزومها، ف"تعنى" الجملة بمفردها أثرَ حركتها نحو الآخر. يكتب ليفيناس عن لغة صامتة بلا كلمات توجد فى حدها الأدنى بوصفها الاتصال contact الأخلص بين متحاورين، بوصفها شرط التواصل communication السابق على تواصل بلا إدلال على شيء بعينه (عن موريس بلانشو، ص ٤١). وهو يقتبس المقتطف الآتى:

حين كانت تتكلم أعطت انطباعاً بعدم معرفتها كيف
تصلُ كلماتها بثناء اللغة المعطاة سلفاً. كانت كلماتها بلا تاريخ
ولا صلة لها بماضى أىّ منهما، كانت كلماتها بلا علاقة حتى
بحياتها الخاصة أو بحياة أىّ شخص آخر (ص ٢٤).

على أساس هذه القراءة، يدل الانتظار على ممارسة التحويل الذى تمر فيه اللغة بالتحويل عن انغلاق أصيل فيها، فتكف عن القصدية والتعبير عن الذات. ولا تمثل تعبيرات بلانشو (من قبيل "الانتظار"، و"النسيان") حالات ذهنية بالمعنى المتعارف عليه؛ ذلك أن المتحاورين فى عمله شأن الفراشات تتبثق عن شرنقاتها، يفصلان نفسيهما عن تصور الذات كما أملتته الذاتية الديكارتية. ويرى ليفيناس أنهما بتجنبهما ما هو أنطولوجى لصالح ما هو أخلاقى يتحركان "أبعد من الوجود" فيكشفان عن "باب ما" (ص ٣٨). إذ يحققان علاقة قُرب عبر الانفصال، يتبادلان فيها الاعتراف بالآخر ("انتظار لا شيء، ونسيان كل شيء: على عكس إملاء الذاتية") (ص ٣٧). وعلى هذا، نقرأ قرب نهاية السرد:

حين يمسك بما يلمس بنفسه قوة القُرب السدى يُغريه
بالدنو منها، وفي هذا الدنو ينأى كل شيء، ويتعد (ص ١١٥).

ويستند دمج بلانشو بين هيدجر وليفيانس إلى مبررات تُسوِّغه؛ فثمة تجاوب قوَى بين مقتضيات اللغة عند كلا المفكرين مهما كانت الاختلافات التي تُقال بينهما. فمن وجهة نظرهما، القضية هي حركة اللغة أو الفكر نحو منابع إمكانهما، وما يصاحب ذلك من تخلُّ عن تعدِّي حانة المفعولية في اللغة. غير أن بلانشو في عمله *الانتظار النسيان* وفي سرده لا يصادق - في نهاية الأمر - على أفكار هيدجر ولا ليفيانس مصادقةً كاملةً. إذ ينتهي الانتظار إلى فتح حركة ثالثة أعقد ترى الفكر أو اللغة فعل تعالق. وتتضمن هذه الحركة الثالثة هيدجر وليفيانس، وفي الوقت نفسه تسائلهما. بخصوص هيدجر، يمكن معالجة الأمر، أما عن ليفيانس فكيف يختلف السرد عن قراءة ليفيانس؟ يمكن القول بأن اختلافات بلانشو عن ليفيانس تنشأ عن تفكيره في العلاقات التي استوفى ليفيانس مناقشتها، أكثر مما هي ناشئة عن اتخاذه موقفًا تصوريًا آخر.

إن القسم الأول من كتاب *حوار بلا نهاية* المعنون بـ "تعدد الكلمة" يتألف من حوار نقدي نسبيًا، على مستوى الشكل، يتسع لمناقشة ليفيانس أثناء تبادل الحوار. ولا يوجد فيه ما يكشف عن خلاف بلانشو مع ليفيانس، ذلك أن بلانشو يتقدم في عمله - كما هو حال هيدجر - انطلاقًا من التفكير في كُنه العلاقة (علاقة التعالي وعلاقة القُرب بما هو بُعد) المختلف عن التركيز على الروابط أو الصلات. ذلك أن "العلاقة" هنا - من حيث هي لغة - تؤكد انفصال الأنا والآخر (ألا وهو انفصال يشكل اللغة بصفقتها فعل تعالق)، حتى ولو مالت العلاقة relation - بما هي تواصل communication - إلى أن تبدو أداة تسوية ما لا يتساوى. والأكثر من هذا، يمضي فعل التعالق في اتجاهين لا يتمثلان (ص ١٠٠)؛ ما دام التعالق يقتضي علاقة الآخر بي (بصفته آخر)، وأيضًا علاقة أنا بآخر:

عندما يتحدث إلى الشخص الآخر لا يتحدث إلى بوصفى أنا I في حالة المتعولية me. وحين أتعلق أنا بـ الآخر فإننى أجيب ذلك الذى لا يتحدث إلى من موقع واضح؛ إذ يفصلنى عن الآخر فاصل كذلك الذى يَكُونُ علاقة الآخر بى، هذا الفاصل لا هو الثانية، كلا ولا هو الوحدة، بل هو صدع- هذه العلاقة بالآخر- نتجاسر على وصفه بأنه مقاطعة الوجود interruption of being، مما يعنى الآتى: بين شخص وشخص يوجد فاصل، لا هو وجود، كلا ولا هو غير وجود. يدعمه اختلاف الكلمة، ألا وإنه اختلاف يسبق كل شيء مختلف وكل شيء فريد (حوار بلا نهاية، ص ٩٩).

إن ثمرة التفكير فى علاقة المفعولية بما هى لغة، واللغة بما هى شرط العلاقة بالآخر وظرفها، شبيهة بتحويل الحد الفاصل بين الموجود الإنسانى ائتمعين والوجود واللغة عند هينجر؛ فالآخر لم يعد اسماً لأى من المتحاورين. إنه اسم فعل العلاقة نفسه بوصفه مبدأ القرب أثناء البُعد، والدنو بما هو ابتعاد، والمعية بلا علاقة. فما من شيء سوى العلاقة عينها؛ حيث تتطلب علاقة شخص بآخر اللاتناهى" (حوار بلا نهاية، ص ١٠٥). وبمزيد من التحديد: "الآخر هو- أولاً- علاقة عدم إمكان الوصول إلى الآخر، وفى الوقت نفسه- ثانياً- الآخر هو الذى أنشأ علاقة عدم إمكان الوصول هذه، وثالثاً حضور الآخر غير الموصول إليه- الشخص بلا أفق- يجعل من نفسه وصلةً ووصولاً أثناء عدم إمكان الوصول إلى قُربهِ" (حوار بلا نهاية، ص ١٠٥) (٥٠).

وتفضى مراعاة حركة التعلق- فى حد ذاتها- بالحوار إلى التفكير فى أن "الشخص الآخر ليس- فى حقيقة أمره- المصطلح أو التعبير الذى يرغب المرء فى الإبقاء عليه" (حوار بلا نهاية، ص ٩٩). ولأن اللغة بما هى أفق قُرب أثناء

انفصال المتحاورين، يفضل بلانشو مصطلح المحايد *The neuter* حريصاً على عزله عن تصور الحيادية التي تعنى الاختزال إلى الشيء نفسه أو الهوية، مستعيداً بذلك موضوع النقد عند ليفيناس. يدل مصطلح المحايد على اللغة في حالة اللاتبادل بين طرفين أو أكثر. فلا توجد تسوية بين الآنا والآخر: "إن المحايد لا يَنْطَلُ عَدَمَ تناهي العلامة المزدوجة ولا يُحَيِّدُها، بل يدعمها بطريقة غامضة ملغزة" (حوار بلا نهاية، ص ١٠١).

في كتابه *خطوة أبعد Le pas au delà* (١٩٧٣)، يتأمل بلانشو علامة مكتوبة باللغة الصينية تعنى بالتناوب أحد أمرين إما "شخصاً" أو "اثنين". الأمر الذي يؤكد الحوارية التي لا يمكن فصلها عن الإنسان؛ فهو دائماً نفسه والآخر في آنٍ معاً. ويمضى تأمل بلانشو على النحو الآتي:

من الأمور الأصعب والأكثر أهمية أن نفكر في
"الشخص" - بمعنى "اثنين" - بوصفه إزاحة تفتقر إلى الوحدة،
قفزة من "يا" إلى الثنائية. فهكذا، يقدم الضمير *أنا* نفسه بما هو
تبادل كلامي وحالة من البينية (خطوة أبعد، ص ٥٧).

وإذا كان ليفيناس يتجنب صيغة الحوار فإن إثبات بلانشو لها بوصفها متناً معتبراً لـ سرده يشير إلى تخالف مفكرى التعددية التغايرية *heteronomy*. إن ضرورة التفكير في علاقة اللغة نفسها أو تعالقها بطريقة ترفض تصور ليفيناس عن الغير المتحرر من العلاقة والرابطة لهُو أمرٌ يؤكد العلاقة نفسها أو التعالق بما هو إزاحة وانخلاع. فعل التعالق "يتجاوز نفسه" دائماً فيما سيدعوه دريدا حركة منطق الإكمال^(٥١). فهو ليس الغير في الآخريّة المتعالية على العلاقة والرابطة.

ومن ثم، تتعاد عند بلانشو كتابة تصور ليفيناس عن اللغة بما هي علاقة بالتعالى عبر مجال يُسمّيه بلانشو - في موضع آخر - "الكتابة" أو "فضاء الأدب".

وثمة هنا أيضاً تسوية ضمنية بين هذه التسمية ووصف ليفيناس للآخر بأنه تعالٍ محض^(٥٢). ولو عرّفنا المحايد على طريقة النفي لقلنا إنه "علاقة بلا علاقة" *a relation without relation* (حوار بلا نهاية، ص ١٠٤):

لا يدع الآخرُ نفسه لنفكر فيه إما بوصفه تعالياً
transcendence أو بوصفه محايدة وحلولاً immanence. ألا
وإن تلك لتجربة يجب ألا يقنع معها المرء بالقول إن اللغة لا
تعبر إلا عنه أو تعكسه؛ نظراً لأن الآخر لا ينشأ إلا في فضاء
اللغة وزمنها (حوار بلا نهاية، ص ١٠١، الإمالة من عندي).

في مقالة حديثة عن تكريم ليفيناس، يُعقَّبُ بلانشو على فكر ليفيناس بتعليق
هذام نوعاً ما؛ ألا وهو: "لعل كل ذلك هو عطاء الأدب وهديته" (وجهها لوجه، ص
٤٩). ويلحظ المرء أيضاً - ببعض التهكم من قراءة ليفيناس - المتمركزة حول الأنا
نوعاً ما - لكتاب *الانتظار النسيان* - أن سياق المتحاورين أو موقفهم في هذه
السرديّة يتجاوب تجاوباً كبيراً مع وصف قدمه ليفيناس من قبل لطريقة تجسيد
الزمن في الرواية:

ليست الرواية... طريقة لإعادة إنتاج الزمن؛ فهي
تنطوي على زمنها الخاص. الرواية طريقة فريدة تسمح للزمن
بأن يكون زمنياً... والشخصيات في الرواية موجودات خرساء
مسجونة. لا يصل تاريخها إلى نهاية، بل يظل مستمراً، ولكنه لا
يتحرك إلى الأمام. الرواية تحبس الموجودات في الحظ والنصيب
لا في الحرية ("الواقع وظله"، *أوراق فلسفية*، ص ١٠).

في ضوء هذا الوصف، يمكن ببسر تقديم تأويل جديد لكتاب *الانتظار النسيان* مؤداه
قلب البعد الأخلاقي عند ليفيناس ونقضه لا تأكيده أو إثباته. إذ يمكننا أن نقرأ

الانتظار النسيان بوصفه نصاً يُصاب فيه المتحاوران برُهاب الاحتجاز بينما يثرثران عن الثبات أو العجز والعطالة التي يتصف بها وجود الشخصيات في رواية ما. وبرغم ذلك، يتردد ليفيناس بين قراءة السرد بوصفه حكاية خيالية *fable* والتعريف البسيط لما هو أدبي بأنه قول *le Dire* (٥٣).

وفي موضع آخر من كتاب *حوار بلا نهاية* يتناول بلانشو تركيز ليفيناس على الكلمة المنطوقة بوصفها حركة نحو التعالي، بينما حقيقة الأمر أن حركة اللغة هذه توجد بدرجة أعلى في الكتابة ومن خلالها (*حوار بلا نهاية*، ص ٨٢). والحق أن المرء لو عاد إلى السردية فسيجد أن علاقة المتحاورين هي علاقة بالكتابة؛ فالمرأة تُملى على الرجل وهي أيضاً تكتب عنه. وتعلو درجة اللاتكافؤ في اللغة حين لا تنفصم العلاقة بين ما تقوله المرأة وما يكتبه الرجل، وهي ظاهرة أيضاً في الحوار المنطوق حتى وإن تكررت الكلمات "نفسياً".

حين يقرأ ليفيناس *الانتظار النسيان* بوصفه ممثلاً لفكره، يميل إلى التغافل عن الأمر الأهم فيه؛ ألا وهو أنه سرد. وشأن هاته النصوص السردية التي كتبها بلانشو بوجه عام (عوليس، السيرينات، أورفيوس ويوريديكي)، تدور سردية *الانتظار النسيان* حول لقاء. غير أن هذه السردية توجد بوصفها اللقاء الذي "يُشار" إليه فلا يستمد هذا المشار إليه وجوده إلا من كونه مسروداً. ويتجلى ذلك واضحاً من الطريقة التي يحرف بها النص - المقطع إلى شذرات متشظية زمنياً غير واضحة - الزمن السردى عن طريق سلسلة التكرارات التي تأخذ شكل الاقتباس عن مواضع أخرى في النص سواء كانت "سابقة" أم "لاحقة". والتأثير الناتج هو أن الحدث المسرود (أو السرد بما هو حدث) يمضى ويأتى - فى آن معاً - متقدماً باستمرار على هذا النحو "المؤجل".

وعنى هذا، يصعب قراءة سردية *الانتظار النسيان* بوصفها مجرد تمثيل لأى نوع من الفكر، بما فى ذلك فكر ليفيناس. فالانتظار نفسه لا يتم تمثيله. ليس

الانتظار سوى حركة السرد وهو يلتفت باستمرار إلى انعطاف لغته على نفسها. الانتظار هو نظام اللغة التي فيها تتحجب حركة التعالق دوماً وتستتر بالضرورة في اللغة التي يتوسل بها فعل التعالق. وكذا، لا تتفصل "الأصوات الشارحة" التي تنشأ في الحوار للتعليق عليه انفصلاً كاملاً عن الأصوات "في" الحوار ولا عن نفسها. إن الانتظار بوصفه حركة الإزاحة الذاتية في اللغة ينحجب على نحو أصيل في تعليقه على نفسه ويستتر. كما أن منطق الإزاحة الذاتية هذا ينطبق أيضاً على مكان الانتظار. فالأصوات الشارحة تسأل:

"أين ينتظران؟ هنا أم بعيداً عن هنا" – "تمسكهما هنا" بعيداً عن هنا" – "في المكان الذي يتحدثان فيه أم في المكان الذي يتحدثان عنه؟" – "إن قوة الانتظار باستنادها إلى حقيقته تقود المرء أينما ينتظر إلى مكان الانتظار (ص ١٤٠، الإمالة من عندي).

هكذا، يرتبط تصور بلانشو عن الانتظار (بما هو نسيان) بكل من هيدجر وليفياناس ارتباطاً يدينه إلى التماثل معهما.

يفكر بلانشو في تصور هيدجر عن الانتظار في اللغة على نحو يجعله حركة لازمة غير متعدية، فيقاطع نفسه دوماً ويقاطع طريقته في الاستئناف، وزمانيته المنحرفة، وفي ذلك برهان لا على ظاهراتية "النطاق" region أو الوجود being المراوغة المحيرة عند هيدجر، بل على ماضٍ مطلق: القُرب بما هو بُعد منفصل، والانتظار بما هو نسيان.

وبنظام من الفكر مماثل. أعني: التفكير في كُنه العلاقة دون تصور سابق عن الروابط أو الصلات. يمضي بلانشو أبعد من ليفياناس بالاستغلال عبر ديناميات اللغة بما هي تعددية تغايرية heteronomy، وفي الوقت نفسه يصادق على معظم

تفسير ليفيناس لهيدجر. وبينما يصادق على قول ليفيناس بأن الغير لا يمكن التفكير فيه بوجه عام إلا على أساس تجربة الشخص الآخر وحدها، نجد أن تصور بلانشو عن المحايد- بما هو شرط يستشكل أية علاقة بالغير (حوار بلا نهاية، ص ١٠٣)- ينزع عن الآخر صورة التعالي التي أعطاها له فكر ليفيناس. المحايد: لا هيدجر، كلا ولا ليفيناس.

هوامش الفصل الثانی

- (١) يكتب إيمانويل ليفيناس: قبل كل شيء يوجد هيدجر، هيدجر في طوره الأخير.
Sur Maurice Blanchot (Paris: Fata Morgana, 1975). p.11.
- (٢) انظر قراءة أنجيلا ليتون للقصيدة الغنائية من خلال هذه الكلمات:
Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major Poems (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), pp. 101ff.
- (3) See Blanchot, *The Space of Literature*, pp. 211-20.
- (٤) انظر مناقشة بلانشو المعارضة للهيمنة التي لا زالت تتمتع بها فكرة الإبداع أو الخلق على أفكارنا عن الفن: *L'entretien infini*, pp. 589-90.
- (5) Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, p. 19.
- (6) See Derrida, *Of Grammatology*, pp. 20-2.
- (7) *Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller (Oxford: Oxford University Press, 1977). See Andrej Warminski, "Dreadful Reading: Blanchot on Hegel", *Yale French Studies*, 69 (1985), pp. 267-75.
- (8) Ibid., p. 60.
- (9) Ibid.
- (10) Ibid.
- (11) Ibid., 61.
- (12) Ibid., p. 62.
- (13) Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, trans. J. P. Leavy (Stony Brook, N. Y.: Nicolas Hays, 1978).
- (14) Staten, *Wittgenstein and Derrida* (Oxford: Blackwell, 1985). p. 49.

(15) See Blanchot on Bataille, *L'entretien infini*, pp. 300-22; also Mark C. Taylor, *Altarity* (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987), pp. 219-53.

(١٦) "أَنْ تَكْتُبَ يعنى معرفة أن الموت يقع حتى إن لم تجربته"،

The Writing of the Disaster, trans. Ann Smock (Lincoln, Nebr., and London: University of Nebraska Press, 1986), p. 66. See also *L'entretien infini*, pp. 48-50.

(17) See, for example, "The Narrative Voice or the Impersonal He". *The Siren's Song*, pp. 213-24.

(١٨) من بين مقالات بلاشوت المخصصة لمالارمه المقالات الآتية:

"Le mythe de Mallarmé, *La part du feu*, pp. 35-48; "Mallarmé and Literary Space", *The Siren's Song*, pp. 110-20; "Mallarmé's Experience", *The Space Literature*, pp. 108-19.

(١٩) بخصوص مناقشة دريدا لتصور مالارمه الجذرى عن الأدب، انظر:

Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press, 1986), pp. 257-8.

(٢٠) من أجل بيان مفيد عن ذلك، انظر:

P. Adams Sitney, "The Terror of the Text", afterword to Blanchot, *The Gaze of Orpheus: and Other Literary Essays*, ed. P. Adams Siteny, trans.

Lydia Davis (Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1981), pp. 180-1.

(21) For Sartre on imagination, see Eugene F. Kaelin, *An Existentialist Aesthetic: The Theories of Sartre and Merleau-Ponty* (Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1962), pp. 19-33. For some differences between Sartre and Blanchot, see Francoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* (Paris: Editions Gallimard, 1971), pp. 168-70.

(22) See Collin's discussion of this question in *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, pp. 190-221.

(٢٣) بخصوص التغير القوى في عمل بلانشو أوائل الخمسينيات، انظر:

Joseph Liberton, *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and Communication* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1982), p. 241.

(24) Joseph J. Kockelmans, *Heidegger on Art and Art Works* (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1985), p. 134.

(25) Blanchot *The Unavowable Community*, trans. Pierre Joris (Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1988), p. 56.

(26) See *L'entretien infini*, p. 254.

(27) Peter Dayan, *Mallarmé's "Divine Transposition": Real and Apparent Sources of Literary Value* (Oxford: Clarendon Press, 1986), p. 43.

(28) See Francoise Collins, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, p. 180.

(٢٩) يبدو أن ثمة تجربة مشتركة عند الشعراء، حيث يتضمن التأليف الشعري معنى فريداً وخاصاً للمكان والزمن. وليس التأليف نشاطاً إيجابياً كله (حيث ثمة هيئة تُعرف تقليدياً بأنها "إلهام")، ولا هو سلبي كله (فتشاعر ليس آلة). وبدلاً من ذلك، ثمة نوع من الصوت الوسط يحكم التفاعل بين العالم واللغة والكتاب. يكتب تولنسون: "الإيقاع - بما أنه مشعور به في فعل الكتابة - يدل على خلق الاستمرارية أو الديمومة، والفضاء الخيالي الذي توجد فيه الكلمات والذكريات - الموهوب والممكن - مشعور به بوصفه يقدمهما معاً فيجعل أحدهما في مقابل الآخر وفي الوقت نفسه يعبر أحدهما إلى الآخر. ولأن الذهن يحضر إلى نبض القصيدة المتنامي فإنه كما لو أنه يدخل إلى هذا الفضاء المبتدع ويشارك فيه، ذلك الفضاء الذي يبدو - وهو ممثل بالحركة والصوت - منظرًا طبيعيًا وموسيقياً، وربما هو موسيقى أكثر منه منظر طبيعي".

(Quoted from Kathleen O'Gorman, "Space, Time and Ritual in Tomlinson's Poetry", in *Charles Tomlinson: Man and Writer*, ed. Kathleen O'Gorman (Columbia, Mo.: University of Missouri Press, 1988), p. 95.

(30) See Steven Shaviri's study, *Passion and Excess: Blanchot, Bataille and Literary Theory* (Tallahassee, Fla.: Florida State University Press, 1990).

ولا يتجنب كتاب شافيرو مخاطر بعينها أثناء مناقشة الانفعالي والوجداني في كتابة بلانشو؛
أعنى - على وجه التحديد - إعادة تأكيد أفكار - مثل ضياع الذات في الأكم - تبدو قريبة على
نحو خطر من إكليشيات رومانسية متأخرة.

(٣١) بخصوص بيان ممتاز عن ذلك، انظر:

Christopher Fynsk, *Heidegger: Thought and History* (Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 1986), pp. 137- 9.

(32) Emmanuel Levinas, "Reality and its Shadow", in *Collected Philosophical Papers*, trans. Alphonso Lingis (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987), pp. 1-13.

(33) Blanchot, "Traces", *Nouvelle Revue Francaise* 129 (September 1963), pp. 472-80.

(٣٤) من أجل بيان عن الزمنية الخاصة في كتاب *الانتظار النسيان*، انظر:

Derrida, *Pas*, pp. 27-32.

(35) *Martin Heidegger Zum Siebstigen Geburlstag Festschrift*, ed. Günther Neske (Pfullingen: Neske, 1959).

(36) See Libertson, *Proximity*, pp. 195-201.

(37) Compare also Derrida, "Interpreting Signatures (Nietzsche/Heidegger): Tow Question", *Philosophy and Literature*, 10 (1986), pp. 246-62:

"منذ أرسطو، وعلى الأقل حتى برجسون، تفترض الميتافيزيقا - ويتواتر فيها - أن التفكير والقول يعنinan التفكير في شيء واحد وقوله، في الشأن الواحد وقوله" (ص ٢٥٧).

(38) "Hölderlin and the Essence of Poetry" (1986) in *Existence and Being*, ed. Werner Brock (London: Vision Press, 1949), pp. 293-315, 301.

(39) See Livenas, *Totality and Infinity*, pp. 64-70.

(٤٠) بخصوص ملخص عن الاختلافات بين هيدجر وبلانشو، انظر:

Collins, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, pp. 72-7, 186, 199.

(٤١) من أجل قراءة ليفيناس لبيدجر ورد دريدا على هذه القراءة، انظر:

David Boothroyd, "Responding to Levinas", in *The Provocation of Liveness: Rethinking the Other*, ed. Robert Bernasconi and David Wood (London: Routledge, 1988), pp. 15-31.

(٤٢) بخصوص مناقشة ممتازة لثنائية ليفيناس القول والمقول، انظر:

Jan de Greef, "Skepticism and Reason", in *Face to Face with Levinas*, ed. Richard A. Cohen (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1986), pp. 159-79.

(٤٣) "إن وجهًا لوجه تعني علاقة نهائية لا تقبل الاختزال، ولا يشملها التصور دون مفكر يفكر في أن التصور يجد نفسه في الحال أمام متحدث جديد؛ فهي تجعل التعددية في المجتمع ممكنة". *Totality and Infinity*, p. 291.

(44) See *Totality and Infinity*, pp. 51, 69, 71, 98; *Otherwise than Being or Beyond Essence*, pp. 25, 119.

(45) See *Otherwise than Being or Beyond Essence*, pp. 38-43.

(٤٦) يتواتر مفهوم "المقاطعة" interruption في تلك المناقشات المتعلقة بإمكانات جديدة في الحوار؛ ليعين التشقّق والانقطاع في اللغة المفهومة على أنها تمثيلية وتواصلية، إلخ. ومن هنا، حركة المقاطعة الذاتية المتواترة في كتاب *الانتظار النسيان* (انظر: *L'entretien infini*, pp. 99, 106-12).

(47) See *Le pas* (1975), pp. 19-116. esp. pp. 21-32.

(48) See *ibid.*, pp. 90-2.

(49) In *Collected Philosophical Papers*, pp. 61-73.

(٥٠) قارن 14-15 *Le pas*: يصعب وضع علاقتي بالآخر في إطار تصوري بسبب وضعية الآخر؛ فهو أحياناً (وفي الوقت نفسه مع ذلك) الآخر بما هو نهاية للعلاقة، وفي أحيان أخرى (ومرة أخرى أيضاً: في الوقت نفسه مع ذلك) هو الآخر بوصفه علاقة بلا نهاية، حيث يتجدد على الدوام.

(٥١) بخصوص المنطق "الإكمالي"، انظر: Derrida, *Of Grammatology*, pp. 144-52.

(٥٢) يمكن فهم كتاب *الانتظار النسيان* و"الكلام التعددي" من خلال ربطهما بقراءة دريدا التفكيكية ليفيناس في مقالته "العنف والميتافيزيقا" (Violence and Metaphysics (1964) (Writing and Difference, pp. 79-153). ويحتاج هذا المقال إلى كثير من النقاش، لكن ثمة ملحدين بارزين يوضح حين نضعه بجوار بلانشو. يرى دريدا أن ليفيناس يخطئ حين يدمج هينجر بفلسفة الكلية: الوجود لا شيء آخر سوى الموجود، ولا يمكن - من ثم - إدراجه ضمن مبدأ أعم أو محوه أو طمسه. والأكثر من هذا، التفكير في الوجود هو شرط التفكير في أى اختلاف، بما في ذلك اختلاف الأنا عن الآخر.

وعلى فرض أن بلانشو - ودريدا من بعده - يتقبل مساعلة ليفيناس لاستخدام هينجر مفاهيم الوحدة والهوية في كلامه عن الوجود، فإن المرء ينتهي إلى المناقشة محل الجدل في كتاب *الانتظار النسيان* و"الكلام التعددي": "أولاً، الوجود في الحركة المتعالية التي تتحركها اللغة متكررٌ وفريدٌ ويختلف بنفسه عن نفسه، وثانياً هذه الكلمة المتعددة تتيح الفرصة أمام أخرى الآخر بينما هذا الآخر نفسه هو الشرط الوحيد لكفاءة الكلمة المتعددة. تلك هي - مرة أخرى - مسألة الزمنية المنحرفة التي من خلالها "لا يدع الآخر نفسه للتفكير سواء من خلال التعالي أو المحايثة" (L'entretien infini, p. 61)، والتي من خلالها يدل الآخر على العلاقة بالغير (المتعذر بلوغه) والغير الذي تجعله هذه العلاقة ممكنًا متاحًا؛ أى الغير بوصفه ما لا يمكن بلوغه وبوصفه ما ينعاد توكيده دوماً (See ibid., p. 105).

بخصوص كلام دريدا عن ليفيناس، انظر:

David Boothroyd, "Responding to Levinas", in *The Provocation of Levinas*, pp. 15- 31; John Llewelyn, "Levinas, Derrida and Other vis-à-vis", in ibid., pp. 136-55; Robert Bernasconi, "Levinas and Derrida: The Question of the Closure of Metaphysics", in *Face to Face*, pp. 181-202.

(٥٣) لاحظ على سبيل المثال التعميم غير المؤكد بأن كل الألب هو شكل من التغيرات غير المكتفى بنفسه (ص ٣٩). ويلحظ بلانشو أن ليفيناس ينظر بعين الريبة إلى القصائد والنشاط الشعري عموماً "حوار بلا نهاية، ص ٧٦).

الفصل الثالث

دريدا وما هو أدبي

لا يزال من الشائع تقديم عمل دريدا إما بوصفه تعديلًا جذريًا في النزعة البنيوية^(*)، وبصفة خاصة ما يتعلق بالكُنه التشكيلي في العلامة، أو بوصفه طبعة أوربية من ثنائية النزعة الكلية holism والنزعة النسبية relativism الذائعة في الفلسفة الأنجلوسكسونية. كما لا يزال تعبير "ما بعد النزعة البنيوية" - وهو عَرَضٌ دال على هذا التلقي - يحجب الأصل الدقيق لمصدر كتابات دريدا ومنابعها في المشهد الفلسفي الأدبي الفرنسي، حيث لا مفر من هيدجر وبلانشو.

يقدم دريدا في مقاله "القوة والدلالة" Force and Signification (١٩٦٣) (الكتابة والاختلاف، ص ص ٣-٣٠) وصفًا للنزعة البنيوية، كما يقدم أيضًا وصفًا للغة الأدبية - مضافًا لها - يتمشى في خطوطه العريضة مع المناقشة التي عرضتها في الفصلين السابقين، حيث تتميز اللغة الأدبية باستنادها إلى قضايا أنطولوجية على الأخص. وكما هو حال الشعر Dichtung الهيدجري، يتعلق ما هو أدبيٌ تعلقًا خاصًا بأمر يزيد على الوجود ويتعداه؛ ألا وهو "اللاشيء الجوهرى الذى من خلاله يمكن لكل شيء أن يظهر ويبرزُ ضمن حدود اللغة" (الكتابة والاختلاف، ص ٨):

الكتاب الخالص، الكتاب نفسه، بمقتضى ما لا يمكن استبداله فيه، لا بد أن يكون "كتابًا عن اللاشيء" الذى كان

(*) ترجمتُ التعبير radicalization of structuralism إلى تعديل جذرى في النزعة البنيوية، ولم أشرأ ترجمته إلى "توير" أو تغيير متطرف في البنيوية، ملتزمًا بالمعنى السياسى للمصطلح لأنه يتوافق مع استراتيجية التفكير عند دريدا في عمومها؛ ذلك أن التفكير لا يطيح بالبنيوية وإنما يبقى عليها مفتدًا مزاعمها بينما يعتمدها، شأن السياسى الراديكالى الذى يُدخل إصلاحًا جذريًا على النظام القائم دون الإطاحة به - المترجم.

يُحلم به فلوبيو... ولا بد أن يعترف الناقد بهذه الشاغرية أو
الخواء emptiness بوصفه سياق الأدب ووضعه؛ فهو الذى
يشكل خصوصية موضوعه. ألا وإنه ما يجب أن يتحدث عنه
الناقد باستمرار (الكتابة والاختلاف، ص ٨).

وتتشابه هذه الفقرة- فى حد ذاتها- مع ما يقوله بلانشو فى معظم أعماله
المعاصرة. إذ إن الاعتقاد بأن هذا الخواء أو غياب الوجود أو الشاغرية لا يجعله
التمثيل موضوعاً له يتمثله. يؤول بما هو أدبى إلى أن يكون بنية خاصة من
الظهور بما هو انسحاب. و"ما دام اللاشئ ليس موضوعاً" فعلى الناقد أن يشغل
نفسه بـ"الكيفية التى يتحدث بها هذا اللاشئ نفسه عبر اختفائه واستتاره" (الكتابة
والاختلاف، ص ٨). ألا وإن هذا التكوين النابع من حركة المحو أو الطمس الذى
عليه النص الأدبى لئو ما يدعو دريدا "القوة" force. ألا وإنها "القوة" التى
تتعارض- من ثم- مع الولع بـ"الشكل" form الذى تتميز به النزعة انبنيوية، على
ما فيها من دعاوى الاهتمام بـ"القوة والدلالة".

وهذا البيان الذى أبانه دريدا لا يساير من قريب أو بعيد الأوصاف المتداولة
عن "التفكيك". إذ لا يتحدث دريدا مثلاً عن تحليل "الاستبعادات" و"الاندماجات" فى
النص التى "تجعل النسق معتمداً اعتماداً تكوينياً على عوامل لا يمكنه توحيدها أو
احتواءها" (صمويل فيبر)^(١).

والأكثر من هذا: تختلف معالجة دريدا لنصوص مالارمه وبلانشو اختلافاً
كثيراً عن قراءاته للمجازات الفلسفية. فمثلاً، يفحص مقاله "الأصل الغائى ووحدة
الكتابة" Ousia and Grammé، فحصاً دقيقاً تكوين المفاهيم الفلسفية والعلاقات
التبادلية بينها (مفهوم الزمن مثلاً فى هذا المقال) للكشف عن أسبقية اشتغال قانون
الخلل الوظيفى فى تشكيل المفاهيم الميتافيزيقية. وذلك وجه من وجوه عمل دريدا
يقال إنه قد صار مألوفاً تقريباً، وهو ما يشكل مدخلاً- فى كتابه مواقع

Positions^(٢) - إلى ما يُسمَّى منهج التفكير (بكل ما تتطوى عليه هذه الفكرة من مخاطر)، أعنى: صيغة الجدل التى تدين ديناً كبيراً لهيجل، إلا أنها ترفض إدراج عمل النفى أو السلب negativity ضمن الكلى universal. وتُعَدُّ معالجة دريدا لمفهوم "الأدب" مثلاً على هذا الإجراء. فبينما يتشكل مفهوم الأدب بتعارضه - مثلاً - مع الفلسفة ومفاهيمها (الحقيقة/الخيال، الحرفى/المجازى) نجد دريدا يقلب هذه الأسبقية المفترضة للفلسفة بتبيان أن "الأدبى" فاعلٌ فعلاً لا محيد عنه فى تكوين المفاهيم الفلسفية، الأمر الذى دعاه إلى تشكيل تعبير جديد يمكن بمقتضاه تصور "الأدب" بمعزل عن المفهوم الذى تَقَيَّدَ به من قبل. ومع ذلك، لا تهتم معالجات دريدا لنصوص أدبية بعينها بتشكيل المفهوم أو تكوينه على هذا النحو بالضبط.

يقول جوناثان كلر:

وتلفتنا تحليلات العمل الأدبى عند دريدا إلى مجموعة من المشكلات المهمة، ألا وهى أنها ليست تفكيكات بالطريقة التى نستخدم بها المصطلح، إذ يتأثر النقد الأدبى التفكيكى تأثراً أساسياً بقراءاته للأعمال الفلسفية^(٣).

ولا يزال هذا التأثير غريباً نوعاً ما. إذ حتى لو كانت إحدى نتائج عمل دريدا رجُ الخطوط الفاصلة بين الأدب والفلسفة، فقد غاب المغزى المميز لمقالاته التى تناول فيها شخصيات من أمثال مالارمه Mallarmé، وجويس Joyce، وبونج Ponge، وسيلان Celan إلخ - غاب هذا المغزى عن دراسات قيمة من قبيل كتاب كلر عن التفكير On Deconstruction. وعلاوة على ذلك، مع أن دريدا تقبل عمل بول دى مان بوصفه متمماً لعمله^(٤)، فقد اختلفت معالجهما للنصوص الأدبية اختلافًا ملحوظاً، على الرغم من ميل النقاد إلى المشاكلة بينهما. وغاية هذا الفصل إيضاح الطابع الذى تتميز به معالجة دريدا لما هو أدبى.

يشكل مقال "القوة والدلالة" أساس التقارب بين مقالات دريدا عن الأدب ومقالات بلانشو:

أولاً: "يُحْتَفَلُ" بالكتابة عندهما على قدر تحريرها المعنى من ملابسات السياق المباشر بتوجيهه إلى أفق إمكانات غير متوقعة: "الكتابة تبدع المعنى عبر تنشيطه، وإسلامه إلى النقش والتلم والشق، وإلى سطح يتميز أساساً بأنه يقبل النقل إلى ما لا نهاية" (الكتابة والاختلاف، ص ١٢).

ثانياً: "تَعْرِفُ" اللغة عندهما باستدعاء تفريق مالارمه بين الكلام الشعري والكلام اليومي. وبما أن النظر إلى الكتابة يتم على أساس تعليق المرجع المباشر، فهي متحررة من التصورات الأدائية عن اللغة. وما دامت الكتابة قد تحررت من كونها علامة إشارية أو أداة تواصل، فلنستطيع أن نقول ما تكونه العلامة دون دلالة، عبر إحالتها [الكتابة] إلى نفسها فقط" (الكتابة والاختلاف، ص ١٢). لذا، "تُولَدُ الكتابة شأنها شأن اللغة" عبر علاقة جوهرية باللاشيء. ("ولقد تحدث هيدجر عن الكلام الخالص الذي لا يمكن تصوّره في إطار "ماهية جامدة" استناداً إلى "خصيصة أنه علامة"، "ولا حتى بالاستناد إلى خصيصة أنه دلالة" (الكتابة والاختلاف، ص ١٣). التفكير الأدبي هو تفكير في هذا اللاشيء المكوّن على نحو مستغرب.

ثالثاً: نَظَرُ مرة أخرى عندهما قضية "الآخر". وكما هو الحال مع بلانشو وهيدجر، يُعَيَّنُ هذا المصطلح الحدث في الشعر؛ يُعَيَّنُ المعنى والنقش والتدوين والكتابة التي تروغ من أية سيطرة أو تحكم أو توقع بشري. ولسنا- هاهنا- بعديين عن وصف بلانشو لمالارمه بشأن الكلام الخالص: "لا أحد يتكلم الكلام ولا أحد يكون ما يتكلمه، كما لو أن الكلام يتكلم إلى نفسه" (الكتابة والاختلاف، ص ١١٣، والتشديد من عندي). وعند دريدا كذلك، الكتابة هي "محل وجود الآخر" (الكتابة والاختلاف، ص ١١). تلتزم الكتابة بمحل الآخر فيها بوصفه الأمر الثانوي الذي لا

مفراً منه في المعنى المكتوب؛ إذ من خلال الكيان المنقوش يحضر المكتوب إلى نفسه بوصفه كياناً مقروءاً في آن معاً، عبر صدى الدلالات غير المتوقعة أثناء فعل الكتابة. وعليه، طبقاً لدريدا "لا يوجد المعنى قبل فعل الكتابة، كلا ولا بعده" (*الكتابة والاختلاف*، ص ١١). فالآخر يحدد فضاء "التبادل المؤجل بين القراءة والكتابة" (*الكتابة والاختلاف*، ص ١١). ولعل هذا الآخر يرتبط بمناقشة دريدا- في موضع آخر - للصوت الوسط (*هوامش الفلسفة*، ص ٩): "يصون الآخر... ويؤكد كلاً من اليقظة وحركة الذهاب والإياب، فهذا العمل- بغدود بين الكتابة والقراءة- يصنع ذلك العمل الذي لا يمكن اختزاله" (*الكتابة والاختلاف*، ص ١١).

ليست الكتابة، هنا، طرفاً صريحاً في نقد نزعة التمرکز الصوتي phonocentrism في الميتافيزيقا الغربية (انظر: *في علم أنساق الكتابة*، الطبعة الأولى عام ١٩٦٧). بل ترتبط الكتابة ارتباطاً أساسياً بتصور عن اللغة يُضاد كونها أداة وما يترتب على ذلك من قضايا تتعلق بطريقة وجود النص الأدبي^(٥). ويسبق هذا التصور الجذري عن الكتابة- المدين ديناً كبيراً لبلاشكو- كلمات "التفكيك" deconstruction و"علم أنساق الكتابة" grammatology زمنياً، إن لم يكن يُرهِصُ بها.

ولعل قدر الإبهام أو الغموض الكبير الذي يحيط بعمل دريدا ناجم عن حقيقة أن فكرته عن الأدب- طبقاً للنهج الذي أوضح معالمه العريضة في كتابه *مواقع*- تكمن في استعماله استعمالاً جديداً^(٦). والحق أن هذه الفكرة- كما يشير دريدا في مقاله "خارج العمل" Outwork (١٩٧٢) (*التشتيت*، ص ٣-٥٤)- تتعارض بصفة خاصة مع تصور الأدب المتعارف عليه:

ما السبب في أن "الأدب" لا يزال يدل على ذلك الذي ينشق على الأدب ويروغ من حدوده- ينشق على ما يمكن

إدراكه والإدلال عليه تحت هذا الاسم^(٦) - أو يدل على ذلك
الذى لا يكتفى بالروغان من الأدب وإنما يدمره تدميرًا لا هوادة
فيه؟ (التشتيت، ص ٣).

وكما هو حاصل مع بلانشو وهيدجر، فهذا الاستعمال الجديد (شأنه من شأن الشعر
Dichtung أو السرد récit) يُعَيِّنُ أمرًا يتصل بقضايا ماهية الأدب أو كُنْهه، ألا
وهى القضايا التى يتم التغاضى عنها فى مصطلح الأدب بمعناه الأكثر ألفة. لذا،
يشير الأدب *littérature* إلى ما هو "أدبى" على النحو الجذرى فى الأدب
literature، لا إلى ممارسة الكتابة بطريقة جديدة كليًا. ومرة أخرى، يلعب اسم
مالارمه دورًا فى تعيين ظهور ممارسة الكتابة على هذا النحو الجذرى، فاهتماماته
تتجاوز اهتمامات النقد الأدبى. يقدم الأدب *littérature* "اللامحل" *non-lieu or u-*
topos الذى من خلاله نعالج هذا الآخر فى الفلسفة التى هى الهم الأساس فى
التفكيك. وينطبق مصطلح الأدب على بعض النصوص أكثر من غيرها، وبخاصة
أن دريدا يشير "إلى اتجاهات بعينها تدور حول حدود مفاهيمنا المنطقية، وإلى
نصوص بعينها ترجّح حدود لغتنا". وبعد أن أتى دريدا على ذكر مالارمه فى هذا
الشأن، أشار إلى "أعمال بلانشو وباتاي وبيكيت"^(٧).

تعدّ قراءة دريدا لعمل مالارمه محاكاة *Mimique* نموذجًا على إقحام كلمة
الأدب *littérature* ضمن حدود كلمة الشعر *Dichtung*. وهى تتطوى على فكرتين
رئيسيتين متعارضتين. أولاً، يهتم دريدا بمن كتبوا عن مالارمه، وبصفة خاصة
جان بيير ريشار *Jean-Pierre Richard*، فى محاولة منه لزعزعة تصور
"المثالى" - ألا وهو تصور مركزى عند مالارمه - عن القراءات التيماتية
والأفلاطونية الجديدة. فيغدو تصور "المثالى" حركة بين النصوص تتعارض - على
الأصح - مع الأنطولوجيا الوضعية. وثانيًا، ينشغل نص محاكاة *Mimique* بهيدجر

(٦) يقصد دريدا اسم الأدب بمعناه السائر المتداول - المترجم.

عبر مناقشة مستمرة، وإن يكن هذا الانشغال غير واضح تماماً. فالنص لا يكتفى بمساءلة التصورات المتعارف عليها عن المحاكاة mimesis من حيث هي تقليد imitation، بل يسائل أيضاً قراءة هيدجر للمحاكاة mimesis بوصفها ظهور الوجود؛ أي يسائل الشعر Dichtung، وإن لم ينص على ذلك صراحة.

ولعله من الضروري الآن عرض تلخيص موجز لنص مالمارمه. فحوى نص محاكاة Mimique نقل المونودراما من الإيماء إلى اللغة وتدوينها، ومن ثم يتألف النص بأكمله من التمثيل المحاكاتي الصامت بحركات جسدية mime. فثمة ممثل (مهرج) (*) Pierrot يحاكي (مستعيداً أمراً سابقاً) خطته النهائية التي رسمها لقتل زوجته بإضحائها حتى الموت.

إنه يحاكي أو يشترع من جديد سلسلة الأحداث محاكياً أفعال القاتل والضحية تباعاً. ويركز دريدا، من بعد مالمارمه، على البنية الزمنية الغربية في كتابة المهرج الحركية: "إنه يحاكي - في الزمن الحاضر - اقتراح الجريمة انطلاقاً من ظهور زائف للزمن الحاضر غير حقيقي" (التشيت، ص ٢٠٠). ويشير دريدا، هنا، إلى ثلاث خواص يمكن ملاحظتها في هذا الأداء، الخاصة الأولى: لا بد من فصل التمثيل المحاكاتي الصامت mime عن فهم المحاكاة mimesis الكلاسيكي الذي مفاده أنها تمثيل representation: "قلا تقليد imitation هنا؛ فالتمثيل المحاكاتي الصامت mime يحاكي imitate اللاشيء. فالرجل منذ البداية لا يقلد أو يحاكي شيئاً؛ إذ لا يوجد شيء سابق على كتابة هذه الحركات أو الإيماءات" (التشيت، ص ١٩٤). إنه لا يكرر حاضراً قد تعين من قبل. التمثيل المحاكاتي الصامت mime

(*) Pierrot: تلك شخصية في المسرح الإيطالي كانت تحت اسم بيدرو لينو. وقد ظهرت لأول مرة في باريس في القرن السادس عشر، ثم حققت نجاحاً في القرن الثامن عشر، قبل أن تصبح شخصية صامتة في التمثيل الأدائي الحركي الصامت في منتصف القرن التاسع عشر. وقد ظهرت على شاشة السينما لأول مرة عام ١٩٤٥ - المترجم.

هو "كتابة" أصلية (أو هكذا يبدو)؛ بمعنى أنه إبراز أو إظهار^(*) production. ومن ثم، يغدو هذا الرجل بتمثيله المحاكاتي الصامت mime المظهر والمظهر والخشبة نفسها أو مشهد عملية الإبراز والإظهار على نحو شديد الغرابة. "الممثل يُنتج نفسه هنا. والصواب: 'أنا بذاتي، من تلقاء نفسي، كنت الممثل المسرحي الحقيقي هنا!'" (التشيتيت، ص ١٩٨). والكتيب الذي يصفه مالمارمه بأنه (المهرج قاتل زوجته Pierrot Murderer of his Wife) ليس نص مسرحية مكتوب script بل هو تدوين بعد الحدث، تدوين كتابة صامتة حركية تقلد اللاشيء. والخاصة الثانية: لأن نص محاكاة Mimique لا يتماشى مع التصور الكلاسيكي عن المحاكاة mimesis بما هي تقليد فإنه لا يخضع لمعنى المحاكاة mimesis الظاهراتي الذي مفاده أنها نزع الحجاب عن ظهور الحاضر أو عرضه. ويقول دريدا إنه "يوجد تمثيل محاكاتي mimicry، قد دُون مالمارمه مخزونه الكبير منه" (التشيتيت، ص ٢٠٦). يحاكي الرجلُ اقرارَ الجريمة ويُنوّه بها "انطلاقاً من ظهور زائف للزمن الحاضر غير حقيقي". ومن ثم، يستبقى التمثيل المحاكاتي الصامت mime في بنيته حركة المرجع الذي هو أيضاً حركة الإبراز أو الإظهار كما في الخاصة الأولى. وفي ذلك ثمة مفارقة تفضي بنا إلى الخاصة الثالثة؛ ألا وهي أن نص محاكاة Mimique يدمج معاني المحاكاة mimesis المتعارف عليها أو يخفيها أو يخلطها في آن معاً. فالمحاكاة mimesis من حيث هي تمثيل مُزاحة في بنية التمثيل المحاكاتي الصامت mime الذي لا شيء يسبقه، والذي هو - من ثم - شكلٌ من الكتابة الأصلية. وفي الوقت نفسه، ومع ذلك، فالتمثيل المحاكاتي الصامت mime لكونه "كتابة أصلية" هو أيضاً بنية إلماح allusion وتقليد imitation. ومن ثم، لم تعد هذه الكتابة الحركية أو الإيمائية توصف بأنها "أصلية" مع أن لا شيء يسبقها. فالمحاكاة

(*) تماشياً مع الأصداء الهيدجيرية - ألا وإنها واضحة عند دريدا - نترجم production إلى إبراز أو إظهار بمعنى النتائج على غير مثال سابق - المترجم.

mimesis (بالمعنى الأول) تخفى المحاكاة mimesis (بالمعنى الثانى) والعكس صحيح. وتلك بنية يسميها مالارمه "إلماح allusion مستمر يترك السُلج ثلجًا والمرأة مرآة دون تهشيم أو خدش" (ورد ذكره فى التثنية، ص ٢٠٦). ويشدد دريدا على المزاي البنيوية فى هذه العملية:

وإذن، نحن أمام تمثيل محاكياتي يحاكي الاشياء، فما نلقاه ازدواج يزودج- إن جاز القول- على نحو غير بسيط، ولا شيء يسبقه، وهذا الاشياء ليس هو نفسه مزدوجًا. الحاصل أنه ما من إحالة بسيطة (التثنية، ص ٢٠٦).

ولا تكتفى المحاكاة mimesis بأن تمثل محاكياتًا، بل هى نفسها ما يمثل محاكياتًا.

لذا، يصدع نص محاكاة Mimique شرح هيدجر للغة الشعرية فى علاقتها بالاختلاف بين الموجود والوجود. ولا مفر من أن يخسر المعنى الأولى للمحاكاة mimesis (إظهار الظهور)- على الأخص- الأسبقية التى يعطيها له هيدجر.

إن إزاحة دريدا لبنية الإظهار (معنى المحاكاة mimesis الأول) بوصفها حركة محو أو انطماس (ذاتى) يمكن تتبعها بوصفها السؤال المتواتر على خشبة المسرح. ويثير هذا النموذج المسرحي- بكياسة- سؤال "الوسط" المرئى الذى يظهر من خلاله العرض أو التقديم presentation. فما دام تصميم خشبة المسرح مربع، يتوقف كل شيء على الجانب الرابع أو المفتوح أو "الناقص". ألا وإنه الجانب الذى لا يظهر:

الانفتاح من حيث هو انفتاح (كوة وثقب) غير ملحوظ، ولكونه عنصرًا شفافًا يضمن شفافية العبور إلى ما يعرض نفسه. وبينما تبقى متبهيّن مأخوذين مشدودين إلى ما يعرض نفسه، لا تتمكن من رؤية الحضور بحد ذاته. وما دام الحضور لا يعرض

نفسه، فلا أكثر من رؤية ما يمكن رؤيته وسماع ما يمكن سماعه،
الوسط أو "الهواء"، ألا وذلك هو الذى يحتفى فى فعل الإذن
بالظهور (التشيت، ص ص ٣١٣ - ٣١٤).

وتقريبًا، يمثل هذا النموذج المسرحى مصدرًا من مصادر دريدا الأساسية فى
مقالاته التى يحتل فيها سؤال الأدب مرتبة الصدارة؛ ألا وإنه نموذج بارز فى
مقاليه عن أنتونى آرتو Antonin Artaud (وبصفة خاصة مقاله "مسرح القسوة
وإنهاء التمثيل" The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation
(الكتابة والاختلاف، ص ٢٣٢-٢٥٠)، وأيضًا مقال "التشيت" Dissemination
(ضمن كتاب التشيت، ص ص ٢٨٩-٣٦٦)، ثم مقال "جلسة مزدوجة" The
Double Session (ضمن كتاب التشيت، ص ص ١٧٥-٢٨٦)، كما أن هذا
النموذج متضمن أيضًا فى تأويل دريدا الفعالة للحوار. تغدو "خشبة المسرح" فضاء
فلسفيًا، وعلى الأخص هيدجربيا؛ حيث تتشغل بالوجود على أساس منزلته الملتبسة
بين فعل الإظهار والدلالة، إذ بينما تُقدّم الحضور "لا يعرضُ هذا الحضورُ نفسه...
فيحتفى فى فعل الإذن بالظهور" (التشيت ص ٣١٤).

تُغدو خشبة المسرح - فى نص ما لارمه محاكاة Mimique - حالة مستغربة على
الأخص، بما أنها هى الشخصية نفسها. ومع ذلك، يغدو تقديم المسرحية نفسه هنا -
بعيدًا عن صيرورة الجانب الرابع غير المرئى فى مشهد التمثيل - الجانب الوحيد
الذى يشغل خشبة المسرح. وما قد يبدو حضورًا بسيطًا (المحاكاة بالمعنى الأول)
هنا، "يمثلُ" نفسه. وعلاوة على ذلك، فما يتم تمثيله هنا، ويُشار إليه، لا يوجد قبل
التمثيل المحاكاتى الذى تقوم به الشخصية: الفعل المرجعى. وللسبب نفسه، لا يوجد
تمثيل، ولا تطابق بين موضوع يوجد سلفًا ودلالاته. فالدلالة التى لا محل لها ترسو
عنده، تحجب كلية ما يبدو أنه يحدث بينما يُظهرُ نفسه بنفسه ويُبرزها. "هذه المرأة
العاكسة تعكس اللاواقع؛ فتُظهر 'تأثيرات الواقع'" (التشيت، ص ٢٠٦). وكل ما

يبدو أنه ممسرح هو رؤية المرئي: "فلا شيء سوى تكاثر العديد من الأسطح فى بريق، هو نفسه، لا شيء وراء لمعانه المنقطع" (التشيت، ص ٢٠٨).

ويلزم عن هذه القراءة أن رؤية المرئي أو حضور الحاضر ليس سوى أثر بنية الطي. حين لا يتمسرح شيء سوى خشبة المسرح نفسها، لا بد أن يتبدد وهم العمق المسرحي. وما الجانب الرابع من الخشبة المربعة إلا سطح: أثر واقع بنية مرجع بيني: "لا يشكل حضور الحاضر سوى سطح" (التشيت، ص ٣٠٣).

ويغدو عرضُ presentation الشخصية أثرَ بنية الاختلاف؛ إذ ما من حاضر زمني ترسو عنده حركات الإحالة المرجعية. فالشخصية تمثّل محاكاةً، "انطلاقاً من ظهور زائف للزمن الحاضر غير حقيقي"، حيث تُعترف التدابير التي تُرْهص بجريمة القتل فى زمن فعل التمثيل المحاكاتي المفترض. وعلى هذا، يغدو "فعل" القتل نفسه فعلاً مركباً على المستوى الزمني إلى حد غير عادي: ابتداءً مما سوف يحدث فعلاً. أما اللاشيء فهو ببساطة فى المتناول، أو يحدث عند اختلاف الأزمنة المتنوعة فى حركات الإحالة المرجعية المتولدة عن التمثيل المحاكاتي:

هذا الاختلاف دون حضور يظهر، أو بالأحرى يُحْبَط
عملية الإظهار، عن طريق إزاحة أى زمن قائم فى قلب الحاضر.
وعليه، لم يعد الزمن الحاضر شكلاً أمومياً يتجسّع عنده المستقبل
(الحاضر) والماضى (الحاضر) ثم يتمايزان (التشيت، ص ٢١٠).

حينئذ، ترتبط خشبة المسرح عند مآلزمه - اللافئة للنظر بغرابيتها -
باستشكال أعم وأشمل أثاره دريدا بخصوص الزمن عند هيدجر فى مقاله "الأصل
الغائى ووحدة الكتابة" Ousia and Grammē (١٩٦٨)^(١). وعنى سبيل الإيجاز، لا
بد أن يخلّى تجميع هيدجر لامتدادات الزمن عند حضور الحاضر سبيلاً لحركة
تأطير زمني لا يمكن اختزاله irreducible temporalisation وأثار بعيدة غير

متوقعة، وتلك مفارقة. وبينما يصل مقال "الأصل الغائى ووحدة الكتابة" إلى نتيجة مماثلة عبر التحليل الدقيق لتصور الزمن عند هيدجر وعلاقته بأرسطو وهيجل، نجد فى مقال "جلسة مزدوجة" نتائج مماثلة مفادها أن خللاً وظيفياً يعمل عمله فى مفهوم الزمن يُضارِعُ الحالة التى يوجد عليها نص مالارمه أو طريقته فى الوجود.

فى التحليل الأولى لمعنى المحاكاة *mimesis*، كان من الممكن القول (بعد هيدجر) بأن معناها الثانى - ألا وهو إعادة التقديم - مستمد من معناها الأول، ألا وهو الحضور وجلاء الحاضر بإظهاره. ولكن نص مالارمه محاكاة *Mimique* لا يكتفى بالارتياح فى هذا الاشتقاق، بل يشوِّش على الفرق بين العرض أو التقديم *presentation* والتمثيل *representation*. ومن ثم، يسأل نص مالارمه إعلاء هيدجر من شأن المعنى الأول فى مقابل الثانى، كما يسأل ثنائية الشعر *Dichtung* والأدب *literature* بمعناه المعتاد؛ ألا وإنها الثنائية المضادة للحدث عند هيدجر. حين كتب هيدجر عن هولدرلن، قابل "النسخ والتقليد" بـ "الصورة الشعرية الأصيلة" على سبيل المغايرة بينهما. فالصور الشعرية تحتفظ بقوة ظاهراتية مميزة. و"الصورة الأصيلة" تجعل غير المرئى مرئياً، كما أنها تصوِّر غير المرئى بشيء أجنبى عنه "الشعر واللغة والفكر، ص ٢٢٦)؛ إذ من خلال بنية الظهور/الخفاء، يبرز إلى الوجود شيء ما. أما فى نص مالارمه محاكاة *Mimique*، فلا شيء يحدث أو يُعرض أو يبرز. ثم يرتاب دريدا فى "الصورة الأصيلة" قائلاً إنها مجرد أثر من آثار لعبة المرأة. فـ "لا حاضر فى الحقيقة يعرض نفسه هناك، ولا حتى يظهر على هيئة يُخفى معها نفسه بنفسه" (التشبيات، ص ٢٣٠).

وطبقاً لهيدجر، تتطوى اللغة - حين تحقق ظهور العالم بوجودها - على وظيفة أنطولوجية غير مأمونة. لذا، تحظى اللغة بامتياز كبير، يتزايد فى حالة الشعر، حين تنشئ معنى الوجود الممكن، حتى وإن كان هذا المعنى بنية مركبة

عصية المنال كبنية الحجاب الاستتار وزوال الحجاب الانجلاء على النحو الذى ناقشناه من قبل^(٩). وفيما يرى دريدا، الطيبة

لا توجد في الحاضر؛ فهي لا تنطوي على معنى حرفي
بلائها؛ ولم تعد تولد من المعنى بحد ذاته، أى المعنى بما هو معنى
الوجود. فالطية تجعل من نفسها عدة طيات لا طية واحدة
(التشيت، ص ٢٢٩).

وما نتجت هذه الحال إلا عن جعل الأدب *littérature* أمراً لا يخضع لأية
ميتافيزيقا أو يطمح إلى أن يكون فلسفة أدب. وتعد مناقشة دريدا المناهضة للنقد
التيماي، في مقاله "جلسة مزدوجة"، أساساً مألوفاً نسبياً، ومن الممكن إيجازها هنا.
إذا كان الأدب *littérature* يشيخ بوجيه حقاً عن الوجود، وإذا كان لا شيء يحضر
ببساطة في بنية لعبة التمثيل المحاكاتي الصامت، فإن تحديد مادة الموضوع في
النص الأدبي تتم تسويته دائماً- بحكم الضرورة- بالوصول إلى حل وسط لسبيين:
الأول، لا ينجح مثل هذا التحديد إلا من خلال تجاهل البعد الأدبي في النص.
والثاني، يغدو هذا التحديد، بأفقه القاصر، فعلاً عنف لا يتميز بالتعمق العلمي حين
يستمسك بعالم مبهم يحتاج إليه المحتوى التيماتي حتى يظهر. "لا توجد ماهية في
الأدب أو جوهر، كلا ولا حقيقة في الأدب، لا ولا وجود لأدبية في الأدب"
(التشيت، ص ٢٣٣).

لا تزال إعادة كتابة دريدا للشعر *Dichtung* أبعد من مجرد تناوله الحالة
الخاصة بمالارمه في نصه محاكاة *Mimique*. ولعل ما لا يبعث على الدهشة أن
تزدنا مقالات هيدجر بنقطة النقاش الرئيسة هنا.

"اللغة نفسها، في جوهرها، شعر" (الشعر واللغة والفكر، ص ٧٤). لقد
صارت هذه العبارة المقتبسة من "أصل العمل الفني" *The Origin of Work of Art*

(١٩٣٥) مألوفة. ومع ذلك، ما هيئة هذه العبارة نفسها ووضوعها؟ من الواضح أنها ليست عبارة شعرية. وأى تفكير في قضية الفرق بين لغة المفكر ولغة الشاعر لا بد أن يصطدم في النهاية بقضية هيئة لغة هيدجر في أعماله. وفضلاً عن ذلك، نُعدُّ لغته الوسطَ (إن كانت هذه هي الكلمة المناسبة) الذي لا يفتح سؤال الوجود إلا من خلاله.

ولا مفرَّ من الاعتراف بفضل كتاب إيراسموس شوفر Erasmus Schöfer عن لغة هيدجر *Die Sprache Heideggers* (١٩٦٢)^(١٠) عند التفكير في قضية نصومية أعمال هيدجر. أما عن محاولة الإصغاء إلى معنى الوجود (على نحو ما هو حاصل في "معنى" قصيدة توملنسن "قصيدة") فلا تلائم الإجراءات المنطقية المعتادة في النقاش. يحلل شوفر استخدام اللغة عند هيدجر بطريقة غير عادية تراها منطقية على "دور في الحجاج"، وألفاظ متناقضة، وإطناب، إلخ. ومن ثم، يفتح كتاب شوفر نوعاً من الدروس الأكثر ضرورة فيما يخص هيدجر: صياغة "بلاغة" الشعر *Dichtung* بقدر ما تحاول لغة المفكر الإمساك بالكنه الشعري في اللغة. وطبقاً لمناقشتي في الفصل الأول، لا مفرَّ من فصل "البلاغة" فصلاً واضحاً عن الإحياءات المتعارف عليها؛ إذ لا تشغل هذه البلاغة بصوغ مجازات الإقناع اللغوية، لأنها لا تُعبّر عن ذاتية ما. الأصوب أن هذه "البلاغة" ستوحى بحركة إيقاعية - شرحتُ معالمها في الفصل الأول - على أساس أن اللغة طريقة في الحدوث مؤثرة في "عبارات مفتاحية" عند هيدجر من قبيل: "اللغة منزل الوجود"، "الزمن يتزمن"، "المكان يتماكن"، "وجود اللغة: لغة الوجود". أما المجال الذي يمكن فيه رسم معالم هذه البلاغة المزعومة بالتمام والكمال فهو مجال "الاستعارة"، كما هو حاصل على الأخص في كتاب بول ريكور Paul Ricoeur وظيفته الاستعارة *The Rule of Metaphor* (١٩٧٥)^(١١)، وبشكل أكثر شمولاً في مقال دريدا "خاصة ثانية في الاستعارة" *The Retrait of Metaphor* (١٩٧٨).

إن عبارة هيدجر المفتاحية المتواترة في أعماله "اللغة منزل الوجود"^(١٢)، ليست عبارة استعارية بأي معنى متعارف عليه. فالمرء لا يفهم ببساطة غير المعروف (الوجود) عند مقارنته بالمعروف (المنزل)؛ إذ لا يغدو الوجود أكثر "تعيّناً" أو "مباشرة" من خلال علاقته بالمنزل. أما الوجود وحده فيعطى المنزل ألفة بوصفه مادة انفكر على قدر جدواه في تهيئة قدرة اللغة. ولا يعنى ذلك القول بأن العلاقة "الاستعارية" بين المنزل والوجود علاقة مقلوبة ببساطة، أى أن الوجود هو ما يتحدث عن المنزل ويوضحه. ولا يكاد الوجود يغدو أقل غرابية من خلال عملية لغوية مستغربة يتم على أساسها- إن جاز التعبير- الحدوث أثناء اللعب بلغة محمولة على أن تتعلق بنفسها إن جاز القول. وأما العبارات الإطنابية من قبيل "اللغة لغة"، "المكان يتماكن"، "الزمن يترَمَن" فـلـسـوف تلعب أيضاً دوراً ضمن حدود طريقة "الإيقاع" المستغربة في الحدوث على نحو أوضح من عبارة "اللغة منزل الوجود".

لا يقتصر مقال "خاصة ثانية في الاستعارة" على تقديم شرح بسيط لهيدجر؛ إذ يثير قضايا بعينها- وبصفة خاصة تلك القضايا المتعلقة بالنصية textuality- على نحو يصعب معه- تدريجياً- مشاكلتها بعبارات هيدجر عن اللغة. وبدايةً، يتحرك دريدا في هذا الاتجاه بتأكيد المفارقة الناشئة عن الشراكة الضمنية بين "الاستعارة" و"الميتافيزيقا"، فيجعل نقطة البداية رأى هيدجر القائل بأن "الاستعارة" لا توجد إلا ضمن حدود الميتافيزيقا التي تفهم اللغة على أنها أداة.

وها هنا، تفرض نقطتان نفسيهما: الأولى، ما دامت الميتافيزيقا ممتدة تاريخياً امتداد نسيان الوجود، أفلا يمكن القول بأن كل التعبيرات التي تدل بها الميتافيزيقا على وجود الموجود، فتحدده بوصفه الكيان الأعلى والعلّة الأولى إلخ، هي تعبيرات استعارية؛ أى لا تسخر إلا في علاقة مجازية مع ما تمثّله (وتغلط في تمثيله)؟ ثانياً، ومع ذلك في الوقت نفسه، لا بد من تأكيد أن كلمتى "مجازى" أو

"استعارى" غير ملائمتين تمامًا للمملكة الميتافيزيقية؛ ألا وهما كلمتان قيّد لهما أن تُعيّن حدودهما. لا يوصف الوجود - من حيث هو لا شيء - بأنه حرفي، كلا ولا هو استعارى: "الوجود لا شيء، فلا يوجد وجود، ولا يمكن التعبير عنه أو تسميته بالزيادة من الاستعارة" (خاصةً ثانية في الاستعارة، ص ٢١). إن البنية الإيقاعية الموصوفة أعلاه المتعلقة بما يبدو أنه هيئة "استعارية" في عبارة "اللغة منزل الوجود" لا بد - من ثم - أن تكون مركبة معقدة. وحين يُقرأ المرء هذه الدرجة التي تؤثر بها تحولات اللغة في تهيئة فعل حضور اللغة نفسه، لا مفرّ أيضًا من إقرار أن حركتها المغلوطة تشيد على نوع من تضاعف الاستعارة.

ولأن هذا الانسحاب الاستعارى لا يترك مجالاً للحديث عن المعنى الصحيح الخاص بالملائم الممتلك امتلاكًا شرعيًا proper أو الحرفي literal، فلسوف ينطوى في الوقت نفسه على معنى الطيّ من جديد (re-fold (re-pli)؛ ألا وإنه لمعنى ينسحب انسحاب موجة على الشاطئ، معنى الرّجعة (re-turn (re-tour، معنى تكرار خاصّة الإكمال تكرارًا مفرطًا، معنى استعارة أخرى إضافية، معنى خاصّة تضاعف الاستعارة (الوسم من جديد re-trait). ولم يعد حدّ هذا الخطاب البلاغي يقبل التحديد طبقًا لخط فاصل بسيط لا يتجزأ، تماشيًا مع الخطية وخاصّة عدم قابلية الانحلال أو التفكك (خاصّة ثانية في الاستعارة، ص ٢٢).

ألا وإن المرجع اللصيق بالموضوع، هنا، لهُو متن مقالات هيدجر النصّي نفسها؛ أي اللغة عينها التي في محاولتها إرجاع الصدى - من حيث هو الصمت الجوهرى وقول ما يخصّ اللغة باللغة - لا مفرّ أمامها سوى أن تتصرف على هذا النحو من تكاثر النصوص والأقوال^(١٣). أما القضية الضرورية هنا فهي قضية تنهاى الوجود، قضية علاقة المتعالى بالتجريبى أو ضرورتها: قضية الحركة بين النص وما يجعله ممكنًا في الوقت الذى يحاول فيه النصّ الحديث عنه.

فى مقال "جلسة مزدوجة"، يتتبع دريدا حتمية خاصة الإكمال (يعنى: ضرورة خاصة إعادة التقديم re-presentation المسرف حتى فى بنية العرض أو التقديم presentation نفسها) من خلال فكرته اللافتة عن "إعادة الوسم re-mark"، وهى فكرة تُعَيِّنُ النهج الذى ينشأ فيه تصورا المحاكاة mimesis باستناد أحدهما إلى الآخر استناداً يتجنب مطابقة مقتضى الحال فى تصورات الحقيقة سواء كانت تناسباً أم أليثيا (التشبيث، ص ١٩٣). وفى مقال "قانون النوع" The Law of Genre (١٩٧٩) توصف إعادة الوسم re-mark بمزيد من التدقيق عند الحديث عن إجراءات النقد الأدبى. على نحو مؤقت، يمكن تحديد إعادة الوسم بأنها علامة تكوينية إنشائية بدنية generic marker. ويُعرّف مقال "قانون النوع" إعادة الوسم بأنها عنصر فى النص يميزه بقبول القراءة ضمن هذا النمط أو ذاك، علاوة على وظائف التمثيل والدلالة. وإعادة الوسم بحد ذاتها، على أية حال، عملية ضرورية على المستوى التكويني البدني فيما ندعوه الفن أو الشعر أو الأدب.

تتخذ إعادة الوسم عدداً كبيراً من الصيغ، كما تتعلق بأنماط متباينة تبايناً واسعاً. ولا حاجة بي إلى تسمية أو "ذكر" النمط الموجود تحت عنوان كتب بعينها (رواية novel)، أو سرد (récit، أو دراما) (قانون النوع، ص ٢١١).

وبحكم الضرورة، تتخلل إعادة وسم النص كلية النص الذى نقرأه بوصفه كذا أو كذا. فهى ضرورية على الدوام، ما دامت مقروئية النص ممكنة، وما من حاجة إلى إبرازها أو التصريح بها.

وكما ناقشت أعلاه، يهتم الشعر Dichtung ببنية الاختلاف الأنطولوجى التى بمقتضاها تحضر الأشياء بحد ذاتها أو بوصفها كذا as such؛ فالشعر يسكن هذا الـ"بوصفه" as ويؤسسه. ومن الممكن أيضاً فهم إعادة الوسم عند دريدا على

أساس أنها تَنتَم بِهذه الـ as. فتُمَيِّز النص بوصفه as نصاً من نوع بعينه وبوصفه يقبل انقراء، يدل على إمكان القراءة أو الانقراء أو التجربة نفسها التي تقبل الإيضاح. غير أن الصفة المميزة في إعادة الوسم هي علاقتها بما تسميه:

ولنضرب مثلاً بتسمية "الرواية". فهذه التسمية متميزة بطريقة أو بأخرى، حتى لو لم تظهر... كلمة رواية في عنوان فرعى على الكتاب، وحتى لو ثبت أنها تسمية مضللة أو ساخرة. هذه التسمية ليست روائية، فهي لا تشارك كلياً أو جزئياً في مجموع الكتابات التي تمنحها هذا الاسم. ولا يمكن الاكتفاء بالقول بأن التسمية دخيلة على هذا المجموع (قانون النوع، ص ٢١٢).

إن إعادة الوسم التي يُمَيِّز بها النص بوصفه كذا أو كذا تؤسس "خاصة إكمالية مانزة، تؤثر على الانتماء أو الاحتواء، [وهي خاصة] لا تنتمي كما ينبغي لنا" إلى ذلك الذي تقدمه أو تعرضه: "إعادة وسم الانتماء لا تنتمي" (قانون النوع، ص ٢١٢). وبالحديث عن هذا الانتماء لا مفر من الاختلاف مع إعلاء هيجر للشعر Dichtung، فضلاً عن أن التصديق الذي يجلبه دريدا إلى بنية الـ "بوصفه" as يضرب مثلاً على تصوره عن الأدب littérature بوصفه "اتجاهات بعينها تدور حول حدود مفاهيمنا المنطقية"^(٤).

من الممكن الآن الرجوع إلى قصيدة "قصيدة" لمرّة أخيرة، فنطرح عليها القضايا المتعلقة بإعادة الوسم حتى يتضح معناها. منذ البداية يمكن ملاحظة أن مقرونيتهما أو قابليتهما القراءة ضمن حدود الشعر كامنة في افتتاحية القصيدة، حيث ينعاد وسمها من خلال عنوانها:

قصيدة

مكان

نافذة

تنظر إلى نفسها //

كلاهما يتواجهان و

كل طريق

يتألف النص من سلسلة أوصاف، تسقط - إن جاز التعبير - من أعلى الصفحة بشكز عمودي رأسي، على النحو الذي يتسع معه "المكان-الخطوة" (space) مع كل سطر جديد. ومع ذلك، فكما لوحظ من قبل، تجد السلسلة رأسها في العنوان ذاته - "قصيدة" - بالقدر نفسه الذي يغدو معه "المكان" هو الوصف الأول في سلسلة أوصاف الشعر. وبطبيعة الحال، تؤثر هذه البدائل في كل شيء آخر في القصيدة.

وكما رأينا في الفصل الأول، نقرأ القصيدة على أساس تأثيرها غير العادي من خلال علاقتها بـ "القول"؛ أي هيئة اللغة بوصفها ما يحدث على طريقته الخاصة، ثم يغض الطرف عن نفسه تماماً، حتى يُطلق ما يعرضه، فيظهر ظهوره الأصيل " (على الطريق إلى اللغة، ص ١٣١). ويبدو أن نص "قصيدة" يؤكد اللغة بوصفها شعراً Dichtung لا بوصفها تمثيلاً لأي كيان ظاهر: يؤكد اللغة بوصفها مملكة فعل الإظهار نفسه. أما النقطتان الرأسيتان في المقطع الشعري التالي فتشغلان، على وجه الدقة، بما يخص اللغة نفسها:

نقطتان رأسيتان

بين تفاحة خضراء:

وفازة خضراء

يظهر الآن أن هذا الوصف يتخذ هيئة مثالية، ويسعى في الوقت نفسه إلى التطابق مع الأمر الأكثر استعصاءً ومراوغةً في تصور هيدجر عن الشعر *Dichtung*. يوجد نوع من إعادة التقديم، ولا بد من إدراكه بوصفه شرطاً لأيّ تقديم أو انجلاء مؤثر في كلمات نص "قصيدة". ومن الواضح أن الحركات النصية التي تم تعقبها في نص مالارمه محاكاة *Mimique* تعود من جديد هنا، غير أنها تعود الآن بطريقة تسمح بقدر من التعميم فيما يخص علاقة الأدب *littérature* بالأدب *literature*^(*). يمكن قراءة إعادة الوسم بوصفها قراءة بديلة ممكنة تتحد مع العنوان الموضوع على رأس النص، وتحيط بمشهد الأليثيا، ما دامت قابلية القراءة نفسها لا بد أن تحيط - في حقيقة الأمر - باللغة في قوتها الإيحائية. وعلى سبيل المثال، يمكن مقارنة النقطتين الرأسيّتين في المقطع الشعري الثالث بالنقاط الرأسيّة التي يناقشها هيدجر عند بارمنيدس أو التي توجد في عباراته المفتاحية من قبيل: "وجود اللغة: لغة الوجود"^(١٥). ألا وإنه الاختلاف نفسه الذي ينعاد وسمه: ذلك الـ"بين" الذي يبعث على ظهور العالم والشيء، الوجود في الوجود، بينما لا يوجد منفصلاً عن ذلك الذي يبعثه. حينئذٍ، تشير النقطتان الرأسيّتان إلى هذا الاقتران بوصفه تفتحاً وتخصيصاً وتخراجاً. ومع أن النقطتين الرأسيّتين من حيث هما علامة من علامات الترقيم (:) ليستا مؤثرتين فحسب في "قصيدة"، بل إنهما أيضاً تتسميان في القصيدة ("colon")، كما أنهما - في حقيقة الأمر - تتسميان في كل تعليقات هيدجر، وإن بطريقة تقتض دوماً إعادة وسمهما من جديد بوصفهما أمراً طارئاً على ما يخص نفسه. وحقيقة أن المرء لن ينتبه إلى اللعبة التخصيصية ما لم يقم هيدجر بإعادة وسمها في التعليق أو القراءة، فليس ذلك مجرد قضية سيكولوجية، ولا إعادة وسم يظهر الشعر *Dichtung* بواسطتها على أنه خصوصية نوعية ممثلة في نصوص

(*) المقصود بالكلمة الفرنسية الدالة على الأدب استخدام دريدا لها انطلاقاً من مالارمه وبلانشو. أما الكلمة الإنجليزية فهي دالة على الأدب بالمعنى السائر المتعارف عليه الذي يفككه دريدا والذي أشار إليه كلارك في مفتتح هذا الفصل - المترجم.

من قبيل نص قصيدة أو نص مألوم محاكاة *Mimique*. إن إعادة الوسم خاصة ضرورية في أى نص؛ لأنها تكون النصية بحد ذاتها. وإلى هذا الحد، لا تكفى إعادة الوسم بكونها حالة الشعر *Dichtung* الذى يظهر مُمثلاً بل هى أيضاً حالة الشعر الذى يقيم فى نوع بعينه من إعادة التقديم *re-presentation* كى يظهر.

وعلى نحو فيه مفارقة، من الممكن افتراض أن العنوان "قصيدة" يقدم سبيلاً يمكن معه مساءلة فهم هيدجر للشعر وعلى وجه التحديد عند المدى الذى يبدو معه فهمًا فورياً وواضحاً وملائماً. أما أثره فى أن تحتل قدرة اللغة على العرض أو الإشارة مركز الصدارة - بينما لا يعرض أو يكشف أى شئ عدا إزالة الحجاب عن نفسه - فهو لا شئ سوى فعل إعادة الوسم. ما من مظهر غير وسيط فى اللغة، باستثناء الدرجة التى تتلامس فيها مرحلة الإظهار مع ضرورة إعادة التقديم.

ولعله من المناسب عند هذا الموضع الرجوع إلى عمل هيدجر محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر فتعيد فتح قضية ماهية الحوار الهجينة أو كُنْيه. ما الذى يحول دون استبعاد هذا الحوار بحجة أنه تفاعل خيالى بين شخصيات خيالية؟ تتمثل الإجابة بوضوح فى القول بأن اللغة نفسها - التى تكشف عن نفسها بنفسها عبر انعطاف حركة الحوار عن الحوار - موجهة بالتساؤل عما تتأديه. وهكذا، تشكل قيود هذا التوجيه فرقاً دقيقاً، بل وحاسماً على نحو مطلق، بين (مجرد) الخيال وتقدم اللغة المنضبط فى الحوار بدرجة كبيرة، أما سلطة النص الكلية - بتعبيرها عن شكل جديد من الترابط - فهى السند هنا. ومع ذلك، وكما توحى قصيدة "قصيدة"، ينشغل السؤال الموجه مباشرة ضد هيدجر بالضرورة التى من خلالها تقتضى حركة اللغة نحو "ذلك الذى يأخذ نطاقاً" شكلاً من الخيال أو ضرباً من التمثيل حتى يكون له تأثير. يحتاج الحوار إلى التعسف المجازى *catachresis* فى عبارة من قبيل "ذلك الذى يأخذ نطاقاً" *that which regions* أو استخدام كلمة

"الانتظار" the wait، ففي الوقت الذي يقدم نفسه فيه بوصفه إعادة تخصيص كُنْه اللغة يجعل التصورات المتعارف عليها عن الاستعارة غير ملائمة في العمل نفسه الذي أنشأته مثل هذه العبارات المنتشرة في تركيب الحوار.

لذا، ليس من الدقيق تمامًا وصف الشعر Dichtung - كما فعل هيدجر - بأنه قول نُجِيهه بالإصغاء الظاهراتي الذي يحاول صيانة ما يعطى نفسه قبل أي تَأطير تصوري. وإذا كان الشعر Dichtung ينطوي بداخله على اقتضاء كونه مسموعًا، فإن كلمة "الإصغاء" التي يوصف بها مبدأ العلاقة بـ الشعر Dichtung أقل دقة من كلمة "القراءة". ثم أليس في ذلك أيضًا دلالة على "خاصة الإكمال" التي يحلها مقال "خاصة ثانية في الاستعارة"؟ والأكثر من هذا وذلك: لن توجد أَلِيثِيَا (= زوال الحجاب، انكشاف، انجلاء)، كلا ولا عرض أو تقديم، دون إعادة الوسم بوصفها إمكانًا ماهويًا كُنْهيا في اللغة:

إعادة وسم الانتماء لا تنتمي. إنما تنتمي دون انتماء،
والـ "دون" without (أو اللاحقة "-less") التي تربط الانتماء
بعدم الانتماء تظهر فقط في لا زمنية زمن طرفة العين
[Augenblick]. لحظة انغلاق الجفن هي بالكاد لحظة بين
لحظات، وما يغلق حقًا وقيئًا هو العين، والرؤية، وضوء النهار.
ودون هذه المهلة، لا شيء يحضر إلى الضوء (قانون النوع،
ص ٢١٢، الإمالة من عندنا).

الحنمى هنا ليس اللغة المتعارف عليها بوصفها - في الأساس - تمثيلًا يعكس عالم الموضوعات عكسًا مرآويًا، كلا ولا اللغة بوصفها عرضًا أو تقديمًا. الحنمى على الأصح - إن جاز القول - هو المرأة التي تتجه نحو الداخل في إعادة الوسم قاتلة: "هذا هو نص من نوع كذا أو كذا". ذلكم هو الشرط المسبق لإخلاء انسبين أمام اللغة حتى توجد letting-be of language، بالمعنى الذي يريده هيدجر: "ويتمشى

إخلاء السبيل أو الترتك- الحقيقة التي ترفع الستارة الحاجبة- فعلاً مع فكرة المرأة (التشتميت، ص ٣١٤). وعلى نحو مشابه، بقدر ما تتخلل إعادة الوسم النص كلاً أو أية ظاهرة- بوصفها قابليته القراءة- فإنها تؤثر أيضاً على المُكسُون (النقضي) (de)constitutive الذي لا ينقاد لوظيفة مرجعية أو ظاهرانية.

وقد عالج دريدا- من قبل- العديد من التوجهات الخاصة بالمرجع انتهى تناولها في مقاله جلسة مزدوجة في الأقسام الأولى من كتابه في علم أنساق الكتابة *Of Grammatology*، وبخاصة في القسم المخصص لقضية الدلالة واستقرارها في أعقاب عمل هيدجر. يلخص دريدا في هذه الصفحات النهج الذي لا يصير به الوجود- بوصفه هدية الحضور وعطاء- موضوعاً تتناوله أية لغة، حيث يرى دريدا أنه لا بد من إزاحة مفهوم التمثيل:

إن موارد معنى الوجود- ألا وإلها موارد ضرورية وأصلية لا يمكن التقليل منها- واحتجابه داخل تفتح حضور وإشراقه... كل هذا يدل بوضوح على أنه ما من شيء يقلت أساساً من حركة الدال وأن الاختلاف بين المدلول والدال- في النهاية- هو لا شيء (في علم أنساق الكتابة، ص ٢٢-٢٣).

ولا يعنى عدم الاختلاف بين المدلول والدال حضور الشيء في حد ذاته حضوراً بسيطاً. فالموارد هي هم كتاب في علم أنساق الكتابة، كما كان التمثيل المحاكاتي الصامت *mimicry* هم نص ما لارمه محاكاة *Mimique*. والأغرب أن هذا الحضور ليس حالة من حالات حضور الشيء (بالمعنى الأول في المحاكاة *mimesis*) أو تمثيله (بالمعنى الثاني). بل حالة بينية لا تجمعهما معاً جمعاً تمايزياً: "ومن ثم، فما يتم تصعيده ليس الاختلاف بل الاختلاف المرجعي" (التشتميت، ص ٢١٠). ويستخدم دريدا تعبير الـ "hymen" ليظهر به مفارقات بعينها هنا، إذ بينما

يدل هذا التعبير على التزاوج وتام الإيلاج، يدل أيضا على الغشاء الأنثوي الذي هو دليل العذرية^(*).

وثمة نتيجتان مؤقتتان هاهنا: الأولى، أنه لا يوجد شعر Dichtung بالمعنى الذى يريده هيندر، فما يوجد إلا أثره أو الوهم به داخل آلة النصية. وثانيا- ولمزيد من الاستفزاز ربما- ما من شيء فى قصيدة "قصيدة" سوى الشعر Dichtung. ولا شيء يحدث سوى خشبة المسرح نفسها. والأكثر من هذا وذاك أن هذا (اللا) حدوث يظل عنصرا ضروريا فى أى نص أو فى "التجربة" نفسها. فما من شيء يُقرأ سوى مقبولية القراءة readability نفسها، وإنها لتعدل عدم قابلية القراءة unreadability. فلا قراءة تقدر على الإحاطة بهذا "الأساس" الذى يجعل 'وجود' انص ممكنا، أى يجعل مقبولية القراءة دون مدلول ممكنة (ويُقدَّر لها أن تصير إلى عدم قابلية قراءة من خلال صور منعكسة مفرعة) "التشيتيت، ص ٢٥٣). إذ وحدها قابلية القراءة هى التى تجعل الأدبى نوعا بلا نوعية (أو "ليس نوعا واحدا بل كل الأنواع")^(١٦) يقف فى علاقة شبه متعالية بالأنواع الأخرى رافضا انغلاقها. ويصوغ دريدا ذلك بوصفه "برقية تلغرافية" postcard، مستفيدا من حقيقة أن البرقيات التلغرافية تظل مفتوحة على القراءة دوما بأقل محتوى ممكن:

ومن ناحية ثانية، بمجرد أن تنقسم جرّة القلم الأولى على نفسها- والحق أن عليها دعم انقسامها كى تنمهاى مع نفسها- لا يوجد شيء سوى برقيات تلغرافية، كسرات مجهولة بلا

(*) يشرح كلارك كلمة الـ hymen عند دريدا على هذا النحو الذى يصعب معه ترجمتها إلى كلمة واحدة. غير أنى فى بعض المواضع سوف ألجأ إلى ترجمتها إلى كلمة واحدة هى "المهبل"؛ على أن يوضع فى الحسبان دائما أن المهبل مؤشر على حركة مزدوجة مقسومة على نفسها لما يتضمنه من غشاء بكارة غير مفضوض ينتظر الفض- المترجم.

أماكن إقامة ثابتة، بلا مرسل إليه محدد، حيث تفتح الحروف كالسراديب^(١٧).

فى الفصل السابق، تكلمت عن أن بلانشو يعمل من خلال بعض مضمرات حقيقة ثابتة ترى أن الوسيلة الوحيدة للدخول إلى عالم النص الأدبى هى النص نفسه، الذى يبدو أنه تمثيل (فقط). ثم سعت مقالة بلانشو إلى أن تقيم فى فضاء داخل المحاكاة mimesis نفسها، فاتحة حقلاً لا تحيط به نزعة التمثيل المحاكاتى لا ولا النزعة الشكلية. ويمائله فى ذلك مماثلة واضحة مالا رمه كما يفهمه دريدا؛ إذ يقصد عمله محاكاة Mimique إلى ما يبدو أنه تمثيل وفى الوقت نفسه يُمثّل هذا القصد. ولذا، فالفضاء الأدبى الداخلى يحيط بالنص الأدبى أجمعه، فينجز تعليقاً أو تأجيلاً suspension. ولعل تلك هى الطريقة التى "يدل بها" الأدب littérature على ذلك الذى ينشق منفصلاً عن الأدب literature"، وأيضاً "يُدمره تدميراً عنيفاً" (التشتيت، ص ٣١)، وفى الوقت نفسه يُعيّن الشيء الملزم للوجود الأدبى. وفيما يرى دريدا- وهو فى ذلك ليس بأقل من بلانشو- ما من اختزال ظاهراتى إلى المعنى، فما ثمة إلا اختزال المعنى، بما فيه أيضاً "معنى الوجود" عند هيدجر.

لننتقل، الآن، إلى العلاقة بين بلانشو ودريدا؛ ألا وإنها علاقة على درجة من التعقيد والتركيب. فللهولة الأولى، يبدو أن تصور الأدب littérature عند دريدا يختلف عن تصور السرد récit عند بلانشو، على الأخص فى مداه المتعلق صراحة بالمرجع والإحالة وعناية دريدا الزائدة المتواترة بأن الأدبى يسكن الفكر الفلسفى. كما أننا حين نعود إلى أعمال دريدا التى يقرأ فيها بلانشو- قراءته لـ سرديات récits، وجنون النور La Folie du jour (١٩٧٣)، ثم قرار الموت L'arrêt de mort (١٩٤٨)^(١٨)- نجد حركة نصية كتلك التى تمّ رسم معالمها فى المناقشة عن إعادة الرسم re-mark (وهى نفسها التى تظهر فى مقاله عن بلانشو): نجد شكلاً من الرجعة أو الانعطاف الهيدجرية التى تميل بالفروق بين "الفعل"

و"تمثيلية" إلى هيئة من الزمانية منزوعة المركز، بما أنها "تتجزأ" بنفسها الحركة التي تتخلى عنها.

ومن اللافت للنظر استمرار دريدا في العمل على التحليل النفسي وتحولات اللغة والإطار المفاهيمي المقصور عليه، وقد نشأ هذا العمل أثناء اقترابه الحميم من بلانشو، على الرغم من أن كتابة بلانشو عن التحليل النفسي قليلة وقد انصرف عنه بكنيسة^(٢٤). إذ يرى دريدا أن نظرية التحليل النفسي تضطلع بكيفية خاصة من الوجود في سرد بلانشو.

ينشغل مقال تأملات: عن فرويد Speculations: On Freud^(٢٥) بالمدى الذي يمكن عنده القول بأن محتوى نظرية التحليل النفسي يستبق التفكير، وعلى سبيل المثال الكيفية التي ترفض بها فكرة اللاوعي الخضوع لسلطان التقييم الفلسفي البديهي من حيث هو الأساس في الحكم. وعليه، يغدو من الإشكالي تسمية أو تحديد أية ظاهرة نفسية بوصفها كذا as such، بما أن كلمة "بوصفها" as لا بد أن تكون مركبة: فما يكون "لذة" بالنسبة إلى اللاوعي قد يبدو "الما" بالنسبة إلى الوعي. غير أن دريدا- بصرف النظر عن هذه التأكيدات- مفتون بمساءلة مكانة نظرية التحليل النفسي ذاتها واستشكاليها، على نحو يقترح في دعواها بأنها تحتل مكانة علمية. وفي نهاية الأمر، القضية عند دريدا هي قضية إثبات أن فكرة النسيان l'oubli أكثر جذرية من فكرة فرويد.

ولعل مناقشة كارل بوبر تمثل خير هجوم على زعم التحليل النفسي بأنه علم^(٢٦). فهو يرى أن أية نظرية إن كان يُنظر إليها بوصفها ذات محتوى نوعي مميز، فلا بد أن تكون قابلة للاختبار، ومن هنا يمكن دحضها أو تنفيذها. وفي حقيقة الأمر، كلما قدمت النظرية دعاوى نوعية تفيد بأنها عرضة من حيث المبدأ للتنفيذ، تسيّد محتوى النظرية أو تعدديتها أو قدرتها التفسيرية. وبالمقابل، فأية نظرية لا تحتل الدحض أو التنفيذ نظرية فارغة. تلك على وجه التحديد وضعية

التحليل النفسى فيما يصفه بوبر. والسهولة عينها التى يَتَسَيَّدُ بها التحليل النفسى على نقاده (من خلال إعادة تعريفه الظواهر بتعبيراته الخاصة فيذكرنا بأن اللاوعى لا يعُدُّ مقاومةً انتقاد من السلبيات أو يعزوها إلى صور الكبت النفسى) هى بالضبط موضع إدانته. ولأنه يصوغ دوماً كل اعتراض عليه صياغةً جديدة ويرد عليه، فهو دوماً لا يقول شيئاً.

فى قراءة دريدا لكتاب فرويد *ما وراء مبدأ اللذة* (١٩٢٠)، يوجد بالضبط هذا النوع من الالتباس فيما يتعلق بمدى ارتباط نص فرويد بالأدب *littérature* ومنحه أهمية فريدة يمكن معارضتها فى النهاية باستبعاد بوبر له بالاستناد إلى فرضيات وضعية منطقية. لم يكن همُّ فرويد فى هذا النص تقديم أطروحة، وإنما إمعان التفكير فيما إذا كان يوجد أو لا يوجد أى دليل على أن الفكرة الرئيسة فى نظرية التحليل النفسى، ألا وهى مبدأ اللذة، يتم تخطيها أحياناً. ويدل استخدام فرويد فى هذا الموضع لتعبير "إمعان التفكير" على علاقته المتميزة بكل من الفلسفة والملاحظة التجريبية. لا يعنى إمعان التفكير الالتزام بالفلسفة (وكان مما يزعج فرويد ميل الفلسفة إلى استباق التحليل النفسى دون تحقيق خبراته)، كما لا يعنى مجرد شرح الظواهر الملاحظة (ص ٣٨١). هذه الطريقة التأملية فى الكتابة والتصحيح الذاتى حتى وإن كنت غير متقنة هى التى هيأت إقحام فرويد فى عالم الأدب وما لا يمكن دحضه أو تنفيده. ويلحظ دريدا أن "موقع هذه السبولة المؤقتة هو اللغة" (ص ٣٨١). الأكثر من هذا: بما أنه لا توجد نتيجة يمكن الوصول إليها، "فلا يمكن اختزال هذا الارتباك أو التقليل من شأنه".

ويزداد الموقف تعقيداً لاعتبارين. الأول، يشير فرويد إلى نظرية التحليل النفسى كما لو أنها متن مقرر ثابت، واضح ومسلم به على الإجمال. وتعدُّ هذه الإشارة قناعاً على واقع مفاده أن هذه النظرية من إبداعه الخاص وأن مكانتها - كما يكتب فرويد - محل أخذ ورد باستمرار. وعليه، ينتبه دريدا إلى التوترات المحيطة بتلك الملاحظات المدونة فى كتاب *ما وراء مبدأ اللذة*، ومن المعروف أنها

ملاحظات تنصب على حفيد فرويد وابنته، وهما من تورط معهما فرويد في علاقة عاطفية تورطاً يضع الموضوعية التي يدعيها السرد موضع التساؤل.

وثانياً، ثمة تشاكل متميز بين الظواهر الملاحظة وأساليب فرويد في تأمل اللغة. فالطفل الصغير (إرنست، حفيد فرويد) يلحظ فرويد انهماكاً في لعبة يقذف فيها بكرّة، موصولةً بخيط، خلف حافة سريريه، بعيداً عن نظره، ثم يجذبها بتتبيدة متلذذة، وقد تأوّل المشاهدان (فرويد وابنته) الأصوات التي يصدرها إرنست بأنها كلمة fort (= ذهب) تتبعها كلمة da (= هناك). على نهج هذه اللعبة، يتحرك تفكير فرويد المتأمل فيما إذا كان مبدأ اللذة يتم تخطيه أم لا- في هذه اللعبة أو في غيرها- فيتحرك إقبالاً وإدباراً عبر بنية تكرار غير محدود، على نحو التكرار الحاصل في لعبة حفيده. كما لو أن الخطاب يقع على طرف الخيط، أو أن اللعبة مشروع الخطاب. وأية محاولة ممكنة للتفكير في التحليل النفسي على الأرضية نفسها بالرجوع إلى الظواهر تنقوض، على قدر ترابط هاته الظواهر في حركات النص الدائبة dynamics. وباختصار، كما تشير تلميحات دريدا العديدة إلى بلانشو (ص ص ٢٦٠، ٢٨٥)، يمكن الإمساك بتأمل فرويد في حركة اللغة التي يسردها بلانشو من خلال علاقة السرد بحدثه ("ذلك الذي يُعرضُ بجانبه وينأى عن الفكر عائداً إلى الفكر، فيغدو الفكر نأيه وإعراضه" (الانتظار النسيان، ص ٨١).

وعلى فرض أن مناقشة دريدا عن إعادة الوسم تعيث بأنواع الخطاب، فلن يدهشنا الانتهاء إلى إيهام نظرية التحليل النفسي أثناء محاولتها تعريف نفسها أو تكوين نفسها وتبرير نفسها. فالحق أن التحليل النفسي يستمد فتنه- على الرغم منه- من كونه علماً يقف على حواف إمكان العلم، وتلك قضية سوف نتناولها مرة أخرى في الفصل القادم.

يقندى دريدا في معالجته الأولى لبلانشو في كتابه *خطوة ولا pas* (١٩٥٦) (*خطوة ولا*، ص ص ٢٠-١١٦)- وهي معالجة لا مزيد على إثارتها- بنصوص

هيدجر وبلانشو - التي درسناها سابقاً - من حيث كونها مصوغة في شكل حوارى. وبينما يبدو أن هذا الفصل يخلص إلى نتيجة مؤداها أن الكثير مما يجب على دريدا قوله عن الأدبى "مذكور" سلفاً بشكل ضمنى عند بلانشو، تسرى أفكار الأصالة والتأثر المضمرة في ثنايا كتابه *خطوة ولا* على نحو يغدو معه استسلام دريدا لفتنة بلانشو - هذا الاستسلام بحد ذاته - نوعاً غير مسبوق من الكتابة التغايرية غير المكتفية بنفسها heteronomic writing.

ينشغل دريدا بالأحجية الآتية: على فرض أن سرديات récits بلانشو تمثل نوعاً من الإنجاز performance (السرود بوصفه حدثاً)، فيل من الممكن قراءتها بطريقة تعترف بكونها إنجازيات performances غير حاضرة وبلا موضوع دال دون اختزال؟ وكيف يمكن للمرء ألا يختزلها إلى اشتراع enactment فكر ما أو نسق فلسفى ما؟ ذلكم هو السؤال الذى يدور حوله كتاب *خطوة ولا*. إنه يهتم بصورة عسيرة - وإن تكن جذرية - من صور المعالجة اللاموضوعية للنص. القضية هي قراءة النص وعُسُرُ فهمه بمصطلحات غير تمثيلية (وعلى النقيض من ذلك، مثلاً، منظرُ استجابة القارئ - أو عمل رومان إنجاردن - بنظريتهم عن النص بوصفه موضوعاً قصدياً يبنى إلى حد ما أثناء القراءة). يرى هيدجر، متصدياً للقضية نفسها، أن القراءة - كما رأينا - لا بد أن تتجز بنفسها نوعاً من الرجعة أو الانعطاف، حتى تلزم نفسها بصورة جديدة من منهج التوليد السقراطى Maieutics. لكن ماذا عن القراءة عند بلانشو أو بمزيد من الالتفاف قراءة بلانشو؟ لا بد أولاً من بيان وجيز عن القراءة عند بلانشو قبل بيان ما يفعله دريدا فى كتابه *خطوة ولا* الذى هو عبارة عن حوار يدخل إلى - أو "ينجز" - قراءة بلانشو طبقاً لبلانشو نفسه.

يسائل بلانشو - كما ساءل هيدجر - أعراف القراءة الجارية، أعنى القراءة بوصفها تمثلاً ثقافياً أو تفسيراً أو تقييماً أو القراءة المرتبطة بكتابة تاريخ الأدب،

إلخ. إذ يقيم بلانشو في مقام القراءة من خلال أنطولوجيا العمل، فيخطط لنفسه نطاقاً يتجاهله النشاط الثقافي أو الأدبي السائر المعتاد.

إن القراءة كما يقدمها كتاب *الفضاء الأدبي* مبدأ أساساً لتحرير العمل من التصور الأداتي أو التواصل عن اللغة. فالعمل يظل نتاج مؤلفه وحده ما لم يُقرأ. إذ يبدو الكتاب - على مستوى كيانه المادي - مفتقراً إلى الانفصال الذي يظهر فوراً في أعمال العمارة أو الرسم مثلاً. وما يمنح العمل هذا الانفصال الحتمي القراءة التي تحرره من مؤلفه وتفتح على أفق مقروئية readability غير محددة: "لا تعني القراءة كتابة الكتاب مرة أخرى، بل السماح للكتاب بأن يوجد" (*الفضاء الأدبي*، ص ١٩٣). ولا يبرز العمل إلى الوجود إلا من حيث كونه مقروءاً، من خلال انفصاله الجوهرى: "القراءة تجعل الكتاب أو العمل عملاً أبعد من الشخص الذي أنتجه، وأبعد من التجربة المُعَبَّر عنها في العمل، وأيضاً أبعد من كل المصادر الفنية التي يتيحها التراث الفني" (*الفضاء الأدبي*، ص ١٩٤). لذا، فالقراءة نوع من صيغة ليكن Fiat، أو انهض لعاذر Lazare veni foras. ولا بد أن يُذكر المرء نفسه بأن بلانشو لا يتحدث هنا عن القراءة بوصفها تجربة ذاتية، بل بوصفها هيئة وجود العمل نفسه الحتمية إن أراد أن يكون حدثاً يُثَبَّت نفسه بنفسه. ولا مجال هنا لثنائية الذات والموضوع؛ لأن تصور بلانشو عن "العمل" لا ينشأ ضمن حدود أية فكرة بسيطة عن الكيان الموضوعي الذي تتضاف إليه القراءة بوصفها وعياً ذاتياً بهذا الكيان نفسه. القراءة "تجعل العمل عملاً" (*الفضاء الأدبي*، ص ١٩٤). وبينما يُنتج هذا الاعتبار مشكلاته الخاصة به، يتجنب - مرة واحدة - قدراً كبيراً من السجال النقدي المعاصر الخاص بموضوعية التفسير أو التأويل ونسبيته.

القراءة هي محل التمزق العنيف بين الكتاب الذي يوجد والعمل الذي لا يوجد سلفاً" (*الفضاء الأدبي*، ص ١٩). تتقلنا القراءة من انعالم المؤلف المتعلق بنا "حيث كل شيء يكتسب معنى كثر أو قل"، "إلى مكان - ولنقل بعبارة دقيقة -

لا شيء فيه له معنى، وحيث كل شيء له معنى يرجع إلى أصله" (*الفضاء الأدبي*، ص ١٩٦). وحين تنتج القراءة اختلافاً بين الألفة وأساسيا الخفى (أو لا أساسها)، تعيد كتابة الاختلاف الأنطولوجى عند هيدجر، ولنقل: كما لو أن محلها كان طوبولوجيا غريبة للعلاقة بين الوجود being بما هو الموجود الإنسانى المتعين Dasien والوجود والموجود الإنسانى المتعين فى حوارات هيدجر أو مقال "الاهتمام بالحد الفاصل" Concerning the Line. ويتواتر وصف هذه القراءة بأنها ترحيب وتعم "تستجيب لنداء العمل، فتجعل من الترحيب سروراً شاملاً يُظهِرُ العمل نفسه من خلاله" (*الفضاء الأدبي*، ص ١٩٦) ^(٢٢). وعلاوة على ذلك، فالقراءة تدشينية بدئية، تثبت لعبة السلب أو التباعد الأصيل فى العلامة الأدبية وتُخلى أمامها السبيل. فالمسافة مفتحة فى العمل بالنظر إلى إيجابيته، أو إلى سياق القارئ أو أى سياق محدد. ويرى بلانشو أن هذه المسافة "تكونُ براءة القراءة"، وأيضاً "تحدد مسئوليتها ومخاطرتها" (*الفضاء الأدبي*، ص ٢٠١)؛ نظراً لأن التباعد الذى تكشف عنه القراءة مدوّخٌ أيضاً. ويبدو أن ذلك هو منبع الاسترداد المؤسسى فى العمل، والذى من خلاله يقال إنه جيد أو ردىء بالنظر إلى الأخلاق... غنى أو فقير بالنظر إلى الثقافة" (*الفضاء الأدبي*، ص ص ٢٠١ - ٢٠٢).

غير أن قدراً مما يحجبه هذا الاستردادُ يثابر على البقاء، بمعنى أن العمل يروغ من الزمن، أو بمعنى "هالة الغياب التى تميز حضور العمل" (*الفضاء الأدبي*، ص ٢٠٣). ومن ثم، تغدو مهمة القارئ عند بلانشو إثبات عدم الراحة الملازمة للعمل الناجح. يجب على القارئ أن يقاوم تلقى العمل بوصفه تمثيلاً، وتعبيراً عن آراء المؤلف... إلخ، كي يفتح على تفرد العمل بوصفه "حدثاً" فى الوجود: "لا كيف العمل عن الارتباط بأصله... وتجربة الأصيل المستمرة هى شرط وجوده" (*الفضاء الأدبي*، ص ٢٠٤). يظل العمل "حريةً عنيفة"؛ فهو يتواصل مع نفسه بوصفه إثباتاً لعمق الأصل الخاوى المتردد" (*الفضاء الأدبي*، ص ٢٠٤). العمل "إثبات بلا محتوى" (*الفضاء الأدبي*، ص ٢٠٦).

وإذا كانت القراءة طبقاً لبلائشو طريقةً في قول "نعم" للعمل - شكلاً من الانعطاف إلى فضائه الخيالي - فليس من المستغرب أن يثبت كتابٌ دريداً خطوة ولا *Pas* قراءةً لبلائشو بوصفياً "نعم" مضاعفة (ألا وإن الكلمات الأخيرة في الحوار هي: "نعم، نعم"). غير أن هذا التضاعف المقدم هنا تضاعفٌ حاذقٌ، يرتين أيضاً بتصورات عن كيفية التعليق الشارح طبقاً لبلائشو.

إن "نعم المضاعفة" في كتاب *خطوة ولا Pas* تحقق فكرة القراءة التي أجملها لبلائشو أثناء عمله على فكرة التعليق الشارح. لقد تساءل لبلائشو: لماذا توجد تعليقات شارحة؟ وبهذا السؤال، لا يسأل لبلائشو السؤال التجريبي، الذي إجابته أن بعض القراء أفضل من غيرهم أو أن مؤسسات تعليم الأدب مطالبة بإرشاد طلابها وتوجيههم، إلخ. فالأصح أن السؤال مبهوم بمفهوم التعليق الشارح وما يقتضيه ضمناً. لماذا نسعى إلى تكرار العمل؟ ألا نفترض هذه المحاولة - على نحو فيه مفارقة - أن ما يكرره التعليق هو الأمر الضائع - بطريقة ما - في العمل موضوع التعليق؟ وكيف يمكن للمرء أن يتجاسر على الحديث عن عمل دون افتراض ضمنى بأن العمل نفسه شيء صامت، لا يقدر على الحديث عن نفسه؟ (حوار بلا نهاية، ص ٥٧٠).

العمل لا يتطابق مع نفسه على نحو ما، وبذلك يتمكن من الظهور. ومن ثم، يعتنى التعليق الشارح بحركة المنطق الإكمالي التي تحاول بواسطته كلمةً جديدةً ملء هذا الفضاء الذي يتحدث من خلاله العمل. عندئذ، تظهر الحاجة إلى التعليق لكونه ضرورةً بنيويةً بالنسبة إلى أي عمل، على نحو ما يدل على ذلك ضمناً لبلائشو برجوعه إلى الأدب المكتوب في عصر تاريخي مختلف، قبل أن يستنّ المعلقون سلطتهم. ففي الملاحم البطولية العظيمة، مثلاً، يظهر التعليق أيضاً، لكن في داخل العمل نفسه. وفي الغالب تضاعف هذه الأعمال نفسها من الداخل مرات

عديدة، على نحو ما تتكرر أو تتعدد الأبيزود^(*) episodes في التراجم اليونانية. ليس التعليق ممارسة خارجية على العمل وإنما هو شريك في الاقتصاد النصي داخل العمل نفسه، من خلاله يرتبط العمل بنفسه، ويحضر إلى نفسه، ويبرز إلى الوجود. ويعرّف بلانشو بإيجاز العمل الفريد بأنه "ذلك الذي لا يكتمل إلا عندما يكون شيء ناقصاً فيه، ألا وإنه نقص يمثل علاقته غير المحدودة بنفسه: تمامه في نقصه وفاقته" (حوار بلا نهائية، ص ٥٧٢).

يقدم بلانشو وصفاً لرواية كافكا غير المكتملة، القلعة The Castle (١٩٢٦)، ولعل إحدى الصفات المائزة لما هو أدبي أن الكتب التي تغلق على نفسها على نحو ما تفعل رواية القلعة، لا نقل حاجتها إلى مزيد من التفسير أو التأويل، بل تزيد - في حقيقة الأمر - من هذه الحاجة: "كلما علق العمل على نفسه، استحث مزيداً من التعليقات" (حوار بلا نهائية، ص ٥٧٢). إذ كلما انعكس الكتاب على نفسه صار مركزه ("نفسه") ملغزاً. ولا بد أن هذه الملاحظة - على أقل تقدير - ذات قوة تعادل سرديات récits بلانشو، كما تعادل روايات كافكا.

تدور رواية القلعة حول رجل في الثلاثينيات من عمره، اسمه كى K، استدعى بوصفه مساح أراضٍ إلى قرية صغيرة غامضة تحكمها القلعة جغرافياً وسياسياً. وما من سبيل إلى دخول القلعة التي تظل نائية وغير مبررة على نحو يثير الدهشة، مع أن نفوذها ومكانتها تعم القرية الخاضعة لها. وفي القرية، يحاول كى أن يكتشف مهمته على وجه التحديد، أو ما إذا كان قد استدعى في مهمة أم لا، وأثناء ذلك ينورط في علاقة اقتران. ويشيع في الجو العام درجة من التوتر والقلق والعزلة؛ نظراً لتعاقب الأحداث أحدها وراء الآخر بطريقة غير مفهومة.

(*) الأبيزود هو ذلك الجزء من التراجم اليونانية القديمة الواقع بين أغنيتين كورسيتين - المترجم.

ومع أن نص كافكا- الذى لا يشبه مثلاً نص سيرفانتس دون كيشوته *Don Quixote* - لا يدور صراحة عن الكتب والتعليقات الشارحة، فإن سؤال الكتابة يتخلل بنيته، "بما أن الموضوع الرئيس فى السرد- ولنقل الموضوع الرئيس لرحلة كى الغريبة- لا يتألف من الانتقال من مكان إلى مكان، بل من تفسير إلى تفسير، ومن مُعلّق إلى مُعلّق" (حوار بلانهاية، ص ٥٧٦). وأية قراءة ممكنة لعلاقة كى "الحقيقية" بالقلعة تظل غير وافية أو نهائية. فالكتاب يبدو غير مكتمل من حيث المبدأ، كما يبدو تصادفياً عارضاً.

هاهنا، يعارض بلانشو معارضة حادة رأى هيدجر عن مثالية التعليق التى تكلم عنها عند تحليله هولدرلين. إذ طبقاً لهيدجر "على الكلام الشارح أن يُنذَر في كل مرة نفسه وما يسعى إلى التعليق عليه فى آنٍ معاً، وكل عرض بما يحمله من شرح يضمحل فى مواجهة وجود القصيدة العينية المحض"^(٢٣). ولا يتناسب كلام دريدا- هنا- مع ممارسة هيدجر العملية، كلا ولا مع القضايا التى تثيرها. أما بلانشو فيرى أن التعليق يدخل إلى الوجود المحايد فى العمل. ويُجمل جيرترود شتاين Gertrude Stein "بنية" التعليق أو "حركته" فى العبارة الآتية: "الوردة هى الوردة هى الوردة". فمن ناحية، يبدو هذا التعليق إطناباً، ومن ناحية أخرى يثبت جمال الوردة وفرادتها برفض تعريفها بأى شئ سوى نفسها. وفى الوقت نفسه، الوردة ووجودها (الوردة هى الوردة هى الوردة) معهودٌ بهما إلى الزمن الميت فى الفضاء الأدبى بحركته التى تميز دورته (الذاتية) (حوار بلانهاية، ص ٥٠٤). ومن ثم، يتخلى كتاب *خطوة ولا Pas* - ضمناً- عن المطامح الأدائية أو التيماتية لصالح نص يتصادى مع (أو يقول "نعم" ل-) الوجود المحايد فى العمل. إن التعليق شكل من الافتتان بالعمل، بالمعنى الفريد الذى حدده كتاب بلانشو لـ "الافتتان" (انظر أدناه).

ومثل مواضع عديدة في كتاب *الانتظار النسيان*، يأتي كتاب *خطوة ولا Pas* في شكل حوار. ثمة صوتان، صوت من الواضح إلى حد ما أنه ذكوري، أما الصوت الآخر فأنثوي يحيط به الارتياح، ويتحدث هذان الصوتان عن نصوص بلانشو.

وينقسم تحليلي إلى ثلاثة أقسام.

(١)

بقدر ما يجب أن يُفهم السرد *récit* بوصفه طريقة في الشعر *a mode of Dichtung*، فمن السذاجة قراءته بوصفه تعبيراً عن الذاتية الشخصية. ومن غير المقبول أيضاً فكرة التعليق الذي يدع النص "كما هو عليه". التعليق أصيل في حركة السرد نفسه. وكما يلحظ أحد المتحدثين في كتاب *خطوة ولا Pas*: حتى لو اقتبس المرء كل شيء قاله بلانشو فستظل الحركة الكلية ضائعة. أما في عمل دريدا الحديث فيتزامن مطلب القراءة والعنف الحتمي - الذي يجب على أية قراءة أن تجسده - في مفهوم "المقاطعة" *interruption*. لا توجد لغة مسالمة أو خاضعة خضوعاً خالصاً. فالتعليق الشارح، كما في كتاب *خطوة ولا Pas*، يرافق النص "الأصلي" ويقاطعه على النحو الذي يقتضيه وجود الآخر داخل الشيء الواحد. فلا نص ينطوي على أية صلاية أو ترابط دون مقاطعة الآخر^(١٤). إن كتاب *خطوة ولا Pas* وحواراً لاحقاً عن ليفيناس (انظر أدناه) يتميزان بوجود أصوات يقاطع أحدهما الآخر على الدوام. (والحق أنه لو أعدنا النظر فيما مضى، من الممكن ملاحظة أن فكرة المقاطعة تنطبق على الطريقة التي يمارس بها هيدجر الحوار).

عند الدخول في علاقة مع الآخر، لا بد أن تكون المقاطعة ممكنة؛ ولا بد أن تكون العلاقة علاقة مقاطعة. هنا، لا تُقاطع المقاطعة العلاقة مع الآخر، بل هي التي نجيء بالعلاقة معه (دريدا)^(١٢).

ويضع بلانشو في كتابه *خطوة أبعد Le pas au-delà* إطاراً لتاريخ فكري تفكيري، فيثبت أصالة القراءة أو التعليق في تكوين معنى النص "بأثر رجعي":

نحن نعرف أن العمل، في ضرورته التاريخية، يتم تعديله
دوماً، وتحويله، وتديده، وفصله عن نفسه، والعودة به إلى
خارج، من خلال كل الأعمال التي تأتي بعده (خطوة أبعد،
ص ٥٤).

وينبع قدر كبير من "إبداعية" دريدا المتعلقة بالأدبي من قراءاته لبيدر
وبلانشو اللذين استمد منهما ثمرة عمله. ومن ثم، يُقرأ عمل دريدا بوصفه نتاج
العلاقة بالآخر بقدر ما هو فضاء يحدث فيه "التبادل المؤجل بين القراءة والكتابة"
(الكتابة والاختلاف، ص ١١). وبتعبيرات دريدا الاصطلاحية، لا يحدث التوقيع
على النص "حتى" يُقرأ النص. وما تلقى إلا ضرورة ومخاطرة أنطولوجية لا مادة
تاريخ إمبريقي. لذا، فالنص "منفتح" دائماً، ومعناه على وشك الوصول دائماً، أو
المجىء، من خلال مصادفات accidents تُعرض له أثناء مسيرته "المستقبلية"،
تُكوّنه بأثر رجعي وتُشكّله.

وليس من الضروري أن يُكتب التعليق بعد النص حتى نفهم أنه تعليق على
النص. ففي مقال "مواصلة الحياة" Living On يُقرأ دريدا كتاب بلانشو *قرار
الموت L'arrêt de mort* من خلال مقطوعة شيللي *انتصار الحياة
Triumph of Life* (١٨٢٢)، فيرى أن "كل نص منهما يقرأ الآخر... كل نص هو
آلة ذات رؤوس قراءة متعددة بالنسبة إلى النصوص الأخرى" (مواصلة الحياة،

ص ١٠٧). هكذا، يغدو نصًا شيللي وبلانشو شريكان في حوار يكتسب فيه كل نص منهما معناه من خلال علاقته بالنص الآخر؛ الأمر الذي يُثبت النصية textuality بوصفها "عملية من الانفتاح والانغلاق لا يمكن اختزالها أو التقليل من شأنها، تُعيد تكوين نفسها بلا كلل" (التشبيث، ص ٢٣٧). وفي المقابل، يشكل كتاب *خطوة ولا Pas* جزءًا من إعادة تهيئة صيغة الحوار التي كان دريدا مشغولًا بها على مدى عقد السبعينيات، ألا وهو الكتاب الذي جاء بين كتابي *نواقيس Glas* (١٩٧٤) و*بطاقة بريدية The Post Card* (١٩٨٠).

لذا، من الملائم على وجه الإجمال القول بأن كتاب *خطوة ولا Pas* يمثل - من زوايا عديدة - محاكاة لكتاب بلانشو *الانتظار النسيان*، إذ لا تغدو الحركة فيه نحو إثبات الحوارية - "الكلمة المتعددة" بما هي المكوّن النصي عبر صورة زمانية منحرفة - موضوع العلاقة بين المتحاورين وكفى؛ بل أيضًا بين "دريدا" و"بلانشو".

يبدأ كتاب *خطوة ولا Pas*، بكلمة تعاليّ *viens*، التي تمثل دعوة من المحاور الذكر إلى محاورته الأنثى، والتي هي - في الوقت نفسه - كلمة مقتبسة من بلانشو؛ حيث تمّ تحويل الكلمة - عبر فعل تأمل - إلى كلمة حوارية أو كلمة تعددية لها اعتبارها في سرديات *récits* بلانشو. وما هنا، يظهر على الفور وجه شبه مع هيدجر:

لا تقايض كلمة تعاليّ *viens* على شيء، ولا تعلن عن التواصل. إنما لا تقول شيئًا، ولا تُعرض شيئًا أو تصفه أو تحدده أو تقرره. حتى في اللحظة التي تعلن فيها عن نفسها، لا يوجد شيء أو شخص، ولا ذات أو موضوع (*خطوة ولا*، ص ٢٦).

وطبقًا لـهيدجر، ينتم الشعر *Dichtung* بهذا الإيضاح الذي يوهب بواسطته الموجود الإنساني المتعين *Dasien* عالمًا يُحدّد من خلاله مفهومه عن نفسه.

إن كلمة تعالى viens، بوصفها صيغة نداء، تُعيد كتابة هذه الفكرة من خلال قضايا الفرد والأخلاق التي يمكن مطالعتها عند بلانشو (انظر: *خطوة ولا*، ص ٧٩). وفي المقابل، لا ترتبط كلمة تعالى viens بتجلى العالم عمومًا. وتماشيا مع مناقشة بلانشو في مقاله "تعددية الكلمة"، فهذه الكلمة تعددية على نحو أصيل، "فهي في كل مرة حدث فريد" (*خطوة ولا*، ص ٢٧). كما أنها تتضمن عنصرًا أخلاقيًا، يتعدى إلى الخارج والغير وينتمى إليهما ("أبعد من الوجود"، فيما يقول دريدا). إنها فعل تعالق يؤسس أقطابًا متعاقبة دون تحييد آخريتها أو تحييد تمنعها على المعايرة أو القياس؛ لأن الوجود نفسه فريد في كل مرة. وفضلاً عن ذلك، فكلمة تعالى viens "أدبية" على الأصالة ومقتبسة عن الغير في أن معاً، متجاوبة بذلك مع إزاحة الشعر الهيدجري في سرديات بلانشو. إنها تنادى "نفسها" من خلال طلب التعليق (على نفسها):

إنما لا تنادى أى شخص يوجد قبل النداء. فلعل الأدق
القول بأنها تنادى النداء، وتدعو نفسها، على شرط ألا يفهم
المرء من جرأ ذلك أى نوع من الانعكاس التأملى (*خطوة ولا*،
ص ٢٦).

ولكونها مقتبسة عن الغير، تشير كلمة تعالى viens أيضاً إلى دعوة الانتظار المتكررة دوماً في كتاب *الانتظار النسيان* وسياقها الذي يُفرغ نفسه من نفسه على نحو غريب. إنها فتنة قول "نعم" لقراءة تُحرر نفسها، وفي الوقت نفسه فتنة إسلام نفسها إلى القراءة^(٢٦).

أما الكلمة الأخرى التي يستعملها دريدا أثناء التأمل على نحو يشير به إلى نصية سرديات بلانشو فهي كلمة pas (= خطوة، لا)، التي تحمل معنى الدلالة على النفي ("لا") وأيضاً الدلالة على الاسم ("خطوة"). تتحرك أصداء هذه الكلمة في اتجاهات عديدة؛ فهي تلامس فكرة "الرجعة" step pack بوصفها تحويل اللغة

والانحراف بها، تماشياً مع سياق الانتظار أو سياق كتاب مآلارمه محاكاة، بخطوة لا تخطو؛ ألا وإنها خطوة هي الحياة نفسه؛ فلا توجد حركة وإنما تمثيل محاكائي لها فقط^(٣٧). ويلج كتاب خطوة ولا *Pas* على أن السياق الذي توضع فيه كلمة *pas* ليس سياق لعب بالكلمة؛ لأن هذا الفهم معناه الارتداد مرة أخرى إلى قراءة النص بوصفه معالجة ذاتية يقوم بها المؤلف. إن كلمة *pas* - إذا جاز القول - تفرض نفسها، بحسب ما يفكر المرء في كنه التعددية التغايرية *heteronomy*. وثمة مفارقة هنا، فالمرء لا يمكنه الاقتراب من الآخر - بما هو آخر - إلا بإثبات غيريته عبر اقتراب يزيد من بُعدنا عن أى اقتراب منه، وتلك هي "خطوة البُعد" وفي الوقت نفسه إيقاف البُعد "pas d'éloignement" (خطوة ولا، ص ٣٧). إن اللغة وهي تلبى دعوة الآخر التي لا يمكن تمثيلها، لا "تقترب" أو تدنو من الغير إلا بحركة إزاحة ذاتية، بها يغدو الحوار "عن" بلانشو شكلاً جديداً من كتابة لا تتدرج تحت أى نوع، ولا اسم لها تسمّى به.

في خطوتها المضاعفة (خطوة القرب من حيث هو بُعد)،
يزيح الآخر التعارض بين القريب والبعيد، دون الخلط بينهما.
فهى خطوة تخضع الحضور الظاهراتي لحركتها (خطوة ولا،
ص ٣٧).

إنها تتعلق بما يبدو أنه تناقض ذاتي برجماتي أو تتضمنه؛ الأمر الذي يستدعى سجلات قديمة عن حالة "اللاشيء" بوصفه مرجعاً، كما يستدعى أيضاً نقطة أثرناها سابقاً تخص الشعر *Dichtung*؛ ألا وهي اللافعالية المتعلقة بأشكال السلب في اللغة الشعرية. ونترك كلمة *pas* في اللغة - من حيث دلالتها مرة على النفي "لا"، ومرة على الاسم "خطوة" - أثراً *trace* أو أثر خطوة *footprint* اقتراب المرء (عبر النفي) من الآخر. والحاصل من ذلك كلمة مركبة، تتميز حركتها الإجمالية بأنها أعقد من أن تكون إثباتاً أو نفيًا. وعليه، لا تعدو كلمة *pas* بدلالاتها المركبة أن

تكون مفهوماً *concept* يُمسك في آنٍ معاً بحركة القُرب والبُعد المزدوجة؛ الأمر الذي يُحرفُ أفكارَ هيدجر عن الاختلاف الأنطولوجي و"الرُّجعة أو الانعطاف" ويزيحيها. فكلّمة *pas* التي يمكن كتابتها هكذا (*pas*) لا تفهم بوصفها تأشيراً على أيّ مفهوم عن الكتابة أو الحياد (خطوة ولا، ص ٥٢)، وإنما هي التي تحقق هذا المفهوم [الكتابة أو الحياد]، أو تنجزه على الأصح. يتتبع المُحاورُ الرجلَ الكيفيةَ التي تعمل بها كلّمة *pas* في نصوص بلانشو، وعلى الأخص نصه خطوة أبعد *Le pas au-delà* (١٩٧٣)، وفي الوقت نفسه نصوصه الأحدث. فيقرأ هذه الكلّمة بوصفها حالة من الوجود ملتفة على نفسها ("خطوة - لا" *step-not*) في سياق من العطالة يشبه سياق الحياد الذي يعمل عمله عندما يستخدم بلانشو الحرف *Sans* (= دون) في عبارات من قبيل: تقرير دون تقرير *rapport sans rapport*، نحن دون نحن *nous sans nous* إلخ. إن كلمتي *pas* و *sans*، بما هما كلمتان "تعلان" ما "تصفانه"، أو من حيث هما "أحداث" "يتعلقان" بيا، تتجمّعان - من ثم - في "كلّمة" واحدة تُعبّرُ عن فتنتها حركة السرد *récit* بوصفه كلاً، وأيضاً الحوار!

ويلزم عن ذلك أن كلمات "تعالى" *viens* و"خطوة-لا" *pas* و"دون" *sans* تحدد علاقة القراء بنصوص بلانشو على أساس أن فتنتها هي التي تجذبنا إلى الفضاء الأدبي، عقدة القُرب المنعقدة بوصفها بُعداً وانفصالاً يُضفي على السرد *récits* نفسها قوة جاذبة. و"الفتنة" هي اسم يعطيه بلانشو حركة الكتابة التي تسحب نفسها من تحديدات الفضاء والزمن المتعارف عليها، والتي تجذب القارئ، بفضل عجزها نفسه، إلى الآخر أو الفضاء الأدبي. هناك تثبت نفسها "في محيط مبهم من الفتنة" (*الفضاء الأدبي*، ص ٣٢). وتقول كلّمة *pas* - بدلالاتها على الخطوة ونفيها - إن كلمة تعالَى *viens* هي الكلمة المُعبّرة عن هذه الفتنة: الحاجة إلى التماهي، دون تمييز، مع غواية النص وفتنته. ومن هنا، يُعبّرُ الانجذاب إلى فتنة هذه النصوص عن مكابدة العلاقة ببلانشو حيث ينجذب كلٌّ من بلانشو والقارئ إلى حوار

لا يملكان نفسيهما عنه، حالهما من حال الشخصيتين في سرد récit بلانشو. وفي المقتبس الآتي من كتاب *خطوة ولا Pas* يصير الشخصُ المخاطبُ بأنه "أنت" صيرورةً مبهمَةً إلى الصوت الثاني في الحوار، وأيضاً صوت "بلانشو". إن خطوة القُرب ونفيه the pas of approach تُخلِّقُ بين أنت tu وهو il، بين "thou" (= أنت) (*) و"هو".

أنت تفتني، وأنا أحبك. وهذه الفتنة - ولا تَسَيِّنُ أن بلانشو يصفها ويحللها ويشرحها ولا يتوقف أيضاً عن إنتاجها - ليست فتنة، فالأحرى أنه يَفْتِنُ بمجرد أن تَسَحَرَهُ أو تَفْتِنَهُ الفتنة (شأن الـ "أنا" تلك التي لا تُسَايرُن) (خطوة ولا، ص ٩٣) (٢٨).

وبالطريقة التي أمكن بها قراءة العلاقة بين بلانشو وليفيناس في كتاب *الانتظار النسيان*، يغدو الحوارُ نفسه "بين" هذين المفكرين شكلاً من الصداقة "في" فضاء أدبي تَبْقَى فيه الهوية المحددة مُعلَّقةً إلى حين. ومن ثمَّ، لا يقوم كتاب *خطوة ولا Pas* - على وجه الدقة - بوضع بلانشو في "صورة جديدة متميزة" (٢٩) فهو في غنى عن ذلك، وإنما يقرأ بلانشو "طبقاً لـ" الطريقة التي يمارس بها بلانشو التعليق الشارح والكتابة. ولو ابتغيانا السداد، ليس المقصود بذلك حتى "تطبيق أفكار بلانشو على عمله" أو مجرد تصور حاذق - نوعاً ما - عن القراءة الفاحصة Close reading؛ بل المقصود - على الأصح - الافتتان بدعوة الآخر أو الاستجابة له، ألا وإنها الدعوة التي تُسَلِّمُ سرديات récits بلانشو نفسها لها، فَتُحَقِّقُ - ومن ثمَّ تمحو أيضاً بلا انقطاع - حركة الرجوع المستأنفة، التي تُعلِّقُ على نفسها، والعكس صحيح. إن الصورة غير الذاتية من التأثير لها أثرها في النص اللاحق الذي

(*) Thou (= أنت): ضمير المخاطب المفرد في أسلوب إنجليزي قديم، كثيراً ما يستعمل حتى الآن في الابتهاال إلى الله - المترجم.

يخضع لقيد صارم أملتة قوانين تماسك المعنى فيه بوصفها حجة حاسمة ترد على حجة أخرى.

(٢)

المتحاورون الثلاثة في كتاب هيدجر *محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر مبهمو الجنس*، فالمرء غير متأكد من أنهم ذكور. أما كتاب *خطوة ولا Pas* - حاله من حال كتاب *الانتظار النسيان* - فيتألف من التفاعل بين صوت رجل وصوت امرأة. ولذا، يجعل كلا النصين من الاختلاف الجنسي مظهرًا من مظاهر اللاتماثل الأصيل في اللغة والحوار لا يمكن اختزاله أو التقليل من شأنه. وعلى النقيض من ذلك هيدجر؛ لأن النموذج الإنساني المتعين Dasien عنده غير محدد جنسيًا، مع أن الاختلاف الجنسي يلزم الاختلاف الأنطولوجي، بوصفه العنصر غير المتماثل المثبت لا المحيد^(٣٠). ويتمشى كتاب *خطوة ولا Pas* مع مشروع دريدا الخاص بـ "إعادة إضفاء المظهر النوعي الجنسي على الخطاب الفلسفي أو النظري"^(٣١). غير أنه قبل تناول هذا الموضوع بالتفصيل، من الضروري الأخذ في الحسبان تصورات الجماعة Community عند بلانشو ودريدا؛ إذ لا ينفصل سؤال الاختلاف الجنسي عن قضية الجماعة التغيرية غير المكتفية بنفسها heteronomic community.

ولعل إحدى الخواص الأكثر تحديدًا في صيغة الحوار أنها تُعبّر ضمناً - بوصفها لعبة أصوات - عن طرائق الجماعة modes of community. ويمكن أن يُقرأ الحوار بوصفه إنجازًا مسائل أو قضايا من النوع التعليمي أو الاجتماعي أو السياسي. والحق أنه على عكس الصورة المتعارف عليها عن نزعة ما بعد البنيوية في العالم الناطق بالإنجليزية، يهتم جانب كبير من أعمال بلانشو بفكرة الجماعة

وإمكانيا أو المجتمع على الشخص. وهي قضية يشغل بها أيضا كتاب *خطوة ولا Pas* ونصوص أخرى عند دريدا لاحقة عليه. وعلى فرض أن كل الخيارات المتاحة- تقريبا- من أجل صياغة مفهوم عن الاجتماعي أو السياسي يستند إلى النزعة الإنسانية الميتافيزيقية السائدة، تبقى هذه القضية ملحة إلحاحا قويا. فالمضمرة في نصوص من قبيل *الانتظار النسيان* أو *خطوة ولا فكرة* عن الجماعة أو المجتمع تتصل بما كان قد أجمله بلانشو في نص أحدث نسبيا كتبه عن باتاي Bataille ومارجريت نورا Marguerite Duras، تحت عنوان *الجماعة غير المعترف بها* *The Unavowable Community* (١٩٨٣) (٣٢). وتختلف فكرة "الجماعة"- التي نبحثها هنا- عن الأفيام التي ترى عادة أن الجماعة أو المجتمع عبارة- مثلاً- عن كيان له جدارة واستحقاق، أو نذل- مثلاً- على انصهار الأفراد في مجموعة ما. فما الجماعة community سوى "صورة أخرى من صور المجتمع لا يجزؤ المرء على أن يسميها 'جماعة' community" (ص ٣). وتشكل هذه الجماعة التي تجزم- على نحو فيه مفارقة- باستحالة الجماعة، صورة من "التجربة الحد" (٣٣)؛ يسائل أي موجود "قيما" نفسه من خلال علاقته بأغياره:

إذا كان الوجود الإنساني العيني وجوداً يضع نفسه على نحو جذري ومتواصل موضع السؤال، فإنه لا يقدر بخصوص نفسه على حدة أن يحوز إمكاناً يمضي دائماً أبعد من نفسه، لذا يظل السؤال دائماً سؤالاً ناقصاً (فلا يقوم نقد الذات بشكل واضح إلا على استبعاد النقد الذي يوجهه الآخر لها) (ص ٨) (٣٤).

ألا وإنه الموت هو الذي يضع الوجود الإنساني العيني موضع السؤال على النحو الأتم الأكمل، كما أوضح هيدجر في كتابه *الوجود والزمان*. غير أن هذه "التجربة الحد" هي عند بلانشو موت شخص آخر، صديق مثلاً؛ إذ إن موت الشخص نفسه

ليس شيئاً، ليس تجربة تخصه، فالشخص نفسه لم يعد موجوداً حتى يعانيه أو يُجربّه. إن العلاقة التي تُبقى على الغير اللامتناهات والتي تُسَلِّمُ بإمكان اختفاء الآخر حتماً، يمكنها أن تقوم بتحويل الذات إلى أبعد من التصورات الإنسانية عن الشخص الفرد. يكتب بلانشو:

في الحياة نفسها، لا بد أن نصادف واقع غياب شخص ما، آخر، عنا. وعبر هذا الغياب - فحضوره دائماً تحت تهديد سابق بالاختفاء غريب - تلوذ الصداقة باللعب والفقدان في كل لحظة، علاقة دون علاقة... وإنما كذلك، تلك هي الصداقة التي تكشف عن المجهول الذي هو نحن أنفسنا؛ ألا وإن الصداقة لهي لقاءنا بعزلتنا التي لا نجربها بمفردنا على وجه الدقة... (ص ٢٥).

أما عن دريدا فقد أثار موت صديقه بول دي مان Paul de Man هذا النوع من الأفكار المؤلمة وجعلها في بؤرة اهتمامه؛ الأمر الذي أفضى به إلى أقوال - لو عبّرنا عنها بتعابير التحليل النفسي - لا تتميز في مجملها عن أقوال باتاي وبلانشو: "يُلهِمُ إمكان موت الآخر - ويُسَكِّلُ - أية علاقة بالآخر وتناهي الذاكرة". فضلاً عن أن هذا الإمكان نفسه - سواء تم الاعتراف بوجوده أم لا - هو الذي يُكوِّنُ أثرَ الغيرية داخل الهوية، وهو الذي يُمكننا من قول "أنا" أو "نحن" ("me" أو "us" اللذان نتحدث عنهما ونتولد منهما، ويُحدداننا على نحو ما تُكوِّنهما تجربة الآخر وحدها")^(٣٥).

ومن العسير - ولعله من غير المستحب أصلاً - ترجمة هذه الأقوال المتعلقة بالحداد الأصلي essential mourning إلى أية صورة من صور البرامج الاجتماعية أو السياسية، غير أنه يمكن تخفيفها إلى محض أفكار عن الشخص الفرد المستقل. لذا، من الواضح أن هذه الجماعة "المستحيلة" عبارة عن مفهوم عن

الأنواع أو الأصناف متعالٍ، ومن ثمَّ توجد بوصفها شرطاً للأفكار المتعارف عليها عن تجمعات الناس، والأفراد، والشعوب.. إلخ، يتم تجاهله. ومن ناحية أخرى، ينطوى قول بلانشو على إلزام أمر؛ فقوله يدعو إلى إنجاز انتظارٍ سيثبت أو يغدو إخاءً أو تعبيراً عن الرابطة في العزلة الجوهرية حيث نكون مسؤولين فعلياً- في علاقة القرب من خلال البعد- عن تجديد المطالب الأخلاقية في العلاقة تجديداً متواتراً. وعلى هذا النحو أيضاً، يقول كتاب *خطوة ولا Pas* إن كلمة تعالى *viens-* من حيث هي ضمناً كلمة منقسمة على نفسها وتستشهد بنفسها على نفسها- كلمة نداءٍ تتبع من إمكان موت الآخر وتصدر. أما فتنتها فتجذب القارئ إلى حقل من التعيين بلا هوية، يتم فيه التضحية بأى وجود إيجابى وضعى.

فى مقالة عن سرد *récit* مارجرىت دورا، يقدم بلانشو فرقاً واضحاً بين الجماعة التقليدية بوصفها تلك الاجتماعية المتحققة فى الواقع أو التى نجد أنفسنا من خلالها، وما يدعو بلانشو الجماعة المنتخبة المصطفاة *elective community* (الجماعة، ص ٤٦). تلك هى الجماعة التى يختارها المرء أو يدرجها فيما يسميه "الحياة الخاصة"، بوصفها التعبير الملائم. وهنا، يبدو أن ثمة صورة ممكنة من التعددية التغايرية العملية تأخذ هيئة جماعة المحبين، أو الأصدقاء أو الفنانين، إلى علاقة تبادلية وإن تكن غير تماثلية مع خارجها. ففى جماعة تضع باستمرار تماسكها ووجودها محل رهان ومخاطرة (مثلاً، معرفة ما إذا كانت هويتها مؤسسة على استبعاد الآخر الذى لا يعترف بها). ولا بد أن هذه التعددية التغايرية تتضمن تحويل المجتمع والمفاهيم المحددة له؛ لأنها تفتح فضاء داخل فضاء؛ كما أنها تحدث على شاكلة ما يحدث العمل الأدبى (التخلى عن إبداع عمل، والإشارة فقط إلى الفضاء الذى يتردد صده فيه، من أجل الجميع ومن أجل كل شخص، ومن ثمَّ من أجل لا أحد، منتهياً دوماً إلى كلمات عاطلة عن معناها *désœuvrement* (الجماعة، ص ٤٦).

ومن اليسير إدراك أن فكرة الجماعة التعددية المتغايرة يمكن تسخيرها لأغراض بعض الظواهر الاجتماعية التاريخية. فالنزعة العرقية Racism مثلاً هي إحدى تجليات مبدأ الهوية والنطابق؛ ألا وإنها التجلى الشرس فى إطلاقيته. ويبدو أن إمكان الفكر التعددى المتغاير لا يزال فكراً تخطيطياً مجرداً أكثر مما ينبغى. إن فكر بلانشو ودريدا- الذى يدين ديناً كبيراً لتجارب باتاى مع الشيوعية communism- محدود على الأغلب بمناقشة ظاهرة واحدة؛ أعنى النزعة الفاشية وأسئلة الهوية اليهودية. ومما يبعث على اللبلة، ألا تزيد فكرة الجماعة التعددية المتغايرة عن كونها قلباً للنزعة الفاشية. وعلى سبيل المثال، عرّف جان لوك نانسي Jean-Luc Nancy مؤخرًا الفاشية تعريفاً شارحاً من خلال ما أسماه "مذهب الحلول أو المحايطة" immanentism، ألا وهو: "طرف تهدف فيه الجماعة البشرية أساساً إلى إنتاج هويتها الخاصة بوصفها شغلها الشاغل، والأكثر من هذا إنتاج هذه الهوية بوصفها هذه الجماعة تحديداً"^(٢٦). ومما هو جدير بالذكر أيضاً أن تصورات الجماعة التعددية المتغايرة، بينما تعارض الفكر الفاشى، تصون تشاكلها القوى مع الصيغة الشيوعية والجمالية، وإن كانت تعيد تعريف الجمالى تعريفاً جزئياً فى هذا السياق الجديد.

ومن ناحية ثانية، فبالرجوع إلى قضية الاختلاف الجنسى، نجد أن كلاً من دريدا وبلانشو يؤكدان وجود علاقة جوهرية بين التعددية المتغايرية heteronomy الممكنة ونزعة نسوية feminism بعينها. وباعتبار الموجود الإنسانى المتعين Dasein كما أبانه هيدجر، لا يتمثل لب وجوده العينى existence فيه هو نفسه بل فى علاقته بالوجود being التى تنزع عنه مركزيته وتشكله على حد سواء. إن المتحاورين فى سرديات بلانشو وكذلك المتحاورين الذين يتكلمون عن بلانشو فى كتاب دريدا خطوة ولا، يجدون أنفسهم مزاحين- بالطريقة نفسها- عن أى يقين مزعوم قد يفترضون على أساسه وجودهم أو هويتهم الشخصية أو الفردية التى

نقول "أنا" [أو حتى "نحن"]. فالسياق الجارى فى سرديات بلانشو هو ذلك السياق الذى يجد فيه الساردُ أو الصوتُ الذكورى نفسه فى علاقة تُزيح الهوية والسلطة المرجعية. وتحدث هذه الإزاحة أو الخلطة *dislocation* عبر لقاء الصوت الذكورى- فى علاقة محايدة- بطرف أنثوى أو مؤنث لا يماثله ("القانون" *la loi*، "الكلام" *la parole*، "الفكر" *la pensée*، "الصوت" *la voix*)^(*). ويرتاب المرء فى أن العلاقة الغريبة بين الفكر والشعر *Dichtung* عند هيدجر هى ما يتم الانشغال به وتحويله دوماً فى هذه اللقاءات.

فى مقال "قانون النوع" *The Law of Genre* (١٩٧٩)، يتكلم دريدا عن العلاقة بين صوت سردي- يوصف بسمات محايدة وسمات ذكورية ملتبسة، تُحاصره حركة السرد (جنون النور *La folie du jour*) التى تسرد حدثاً يستحيل سرده- ومبدأ أنثوى أو مؤنث؛ ألا وهو القانون (*La loi*). وثمة رموز سلطوية متنوعة يخضع لها السارد تطالبه بتشكيل نفسه بوصفه "أنا" تملك القدرة على إعطاء تفسير ما حدث له، غير أن هذا المطلب مستحيل ما دامت إزاحة الذات وحركة السرد غير المتعدية تتضمنه وتلغيه على السواء. وفى العلاقة دون علاقة، يتلازم القانون- بمطالبه التى أوجدها اسمياً^(**)- والصوت السردى فلا ينفصلان، وإن تمايزاً على مستوى القرب من خلال التبعد. لأن القانون ممكن من خلال مضاعفة قول نعم *yes* للسرد *récit*؛ ألا وهو قول يحتاج إلى قانون يُثبت به نفسه من حيث هو الإسراف أو الإزاحة والخلطة، بينما يتجاوز متطلبات الهوية اللائقة جميعها.

(*) وكما هو واضح، فهذه الكلمات الأربع تأخذ صورة التأنيث فى اللغة الفرنسية؛ فتدخل- من هذه الناحية- ضمن الطرف الأنثوى المشار إليه- المترجم.

(**) الضمير المؤنث فى كلمة "سمها" عائد على كلمة القانون التى تأخذ علامة تأنيث فى اللغة الفرنسية- المترجم.

ولا يُكتفى بانتهاك القانون؛ بل يجرى تحويله فيصير غير قانوني أثناء الحركة عينها التي تنتهكه. ولعله مما يناسب المقام، هنا، تفكير هيدجر العميق في "الحد". فالحركة عينها التي يُثَبَّتُ خلالها أيُّ حد صارم (يخص النوع أو الهوية) هي أيضًا الحركة التي يبلغ من خلالها القانون والصوت السردى درجة غريبة من الاختلاف وعدم التمايز، ذلكم هو "التقارب والملاصقة دون اتصال بالمهبل hymen" (قانون النوع، ص ٢٢٦). وفي هذا الإبهام المتعلق بالاختلاف الجنسي، يؤكد دريدا صوتًا تعدديًا يمكن قراءته على أنه وَسَمٌ جنسى جديد لتصور بلانشو عن الكلام التعددى (la parole plurielle) ("we, I, her, him، النوع المحايد...") (قانون النوع، ص ٢٢٦).

في كتاب رينو فيرتان Reino Virtanen / *أحاديث عن الحوار* *Conversations on Dialogue*^(٣٧)، توجد مناقشة ميمة ولافتة عن الغياب النسبي للمرأة في بعض نماذج صيغة الحوار؛ إذ يلحظ أحد المتحدثين في نص فيرتان أن حضور المرأة الذى يقدم "التوترات" (ص ٤١) سيمزق النظام الصارم الضرورى للحوار: "حضور المرأة سوف يغير الحوار إلى دراما حتمًا" (ص ٤١). وفضلاً عن هذا التنبيه إلى أن الحوار هو دائماً حلبة قوة، يقول متحدّث فيرتان شارحاً إن الحوار الذى يشتمل على وجود المرأة لا يهتم عادةً "لا بالميتافيزيقا لا ولا بالإنسيتمولوجيا، وإنما بالحب والزواج" (ص ٤٢). ومن الواضح أن كتابي *الانتظار النسيان* و*خطوة ولا يحاولان* تقديم الاختلاف الجنسي بوصفه اختلافًا محققًا ومتحولاً- فى آنٍ معاً- عبر نظام تبادل كلامى متوتر. ومن ثمّ، يمكن قراءة عبارة فيرتان بطريقة أخرى أيضاً: العناصر المؤنثة (كالكلام la parole والفكر la pensée) فى الحوار تعطى السرد récit شكل مهبل hymen يوجد بين الفلسفة والمسرح، يُحَيِّدُهما معاً لصالح كلمة النداء تعالىّ viens التى تستثيرهما. فالقضية فى كتاب *خطوة ولا قضية* "لحظة أو حركة movimentum أنثوية":

تدل على... الاختلاف الجنسي قبل أية تحديدات أخرى،
وأية تميزات أخرى. وبما أن هذا الاختلاف الجنسي^(*) لا يُحدّد
أو يُسمّى إلا على أساس كلمة النداء تعالى viens التي تُبرزه
وترجع عنه في آن معاً، فإن حركة البُعْد في كلمة تعالى تَهْدِي
خطوة الاختلاف الجنسي ونفيها (خطوة ولا، ص ٨١).

ويقدم دريدا- بشكل تمهيدي- في مقاله "فنون الرقص" Choreographies
(١٩٨٢)- فكرة جماعة يمكن تصورها طبقاً لـ "خطوة الاختلاف الجنسي ونفيها"
pas de différence sexuelle التعددية هذه. وستألف هذه الجماعة من "عدد مبهم
وطوباوي من الأصوات المتمازجة، تتغير سماتها الجنسية غير الواضحة تغيراً
سريعاً، فيستولي تراقصها على جسد كل "شخص فرد" ويقسمه ويضاعفه، سواء
كان مصنفاً بموجب معايير الاستعمال إلى "رجل" أم إلى "مرأة" (ص ٧٦).

(٣)

لقد استبق بلانشو الكثير من مضمون كتاب خطوة ولا Pas على مستويات
عديدة. غير أن دريدا يتميز تميزاً واضحاً بفكرة نكتسب مكانة متزايدة وتشكل
ملمحاً في عمله لا ينال حقه من الفهم والاستيعاب: ألا وهي فكرة: "التوقيع"
Signature. إذ بينما يشير التوقيع عادةً إلى دمغة تدل على السلطة المرجعية
والملكية نجده في كتاب خطوة ولا Pas يشكل جانباً من إعادة تشكيل هذه الأفكار
على نحو يرتاب فيها. يقول كتاب خطوة ولا Pas إن موضوعه النهائي- وهو يُسلم

(*) في الفرنسية تأخذ عبارة "الاختلاف الجنسي" هيئة التأنيث فهي la différence sexuelle، والمقصود بكلمة النداء
تعالى "منادى مؤنثاً، وهيئة التأنيث التي لا تظهر في الترجمة العربية مهمة في السياق العالي فلزم التثنية-
المترجم.

نفسه إلى الافتتان بنصوص بلانشو - ليس شرح القانون الذي يحكم حركة سرديات بلانشو بل الاقتراب المتأني من "حدث توقيعه" (خطوة ولا، ص ٤٣). إن "التوقيع" تعبير يدل على ما يُسمّى قوة العمل وتفرده فيؤول به إلى أن يكون حدثاً فريداً فى الوجود (فكر الشعر Dichtung فى تفرده). ألا وتلك مسألة يزعم أن من يسمّون "ما بعد البنيويين" يتجاهلون: مسألة ما يجعل نصاً يختلف عن غيره، أقصد قدرته على "التفرد". ومن ثم، يشير التوقيع إلى أن النص وحدة كلية لنا كنه فريد.

تنص مقدمة كتاب *أنحاء Parages* - وهو عمل جماعى "عن" بلانشو نُشر فى العام الذى أعيد فيه نشر كتاب *خطوة ولا Pas* عام ١٩٨٩ - على إمكان قراءة عمل بلانشو بوصفه عملاً مدموغاً من داخله بـ"اسم لم يعد المرء يعرف إلاّ أم أو إلى من يرجع، إلى المؤلف أم إلى اللغة" (خطوة ولا، ص ١٧). ويشير عنوان نص دريدا نفسه - *أنحاء Parages* - إلى أثر التوقيع فى عمل بلانشو، وإلى تكرار كلمات تتكون من الحروف الآتية: "age, rage, ra, para, par, pa" (خطوة ولا، ص ١٧).

وكما يخبرنا هذا المثال، لا يرتبط "التوقيع" بحروف اسم المؤلف (نهايات الإنسان، ص ٢٢٩) (برغم أن بعض مواضع كتاب *خطوة ولا Pas* تقوم بهذا الربط): "الاسم الذى نعرفه به يحجب - عن عينيه أو عيوننا - اسماً آخر مختلفاً تماماً يعمل عمله فى نصه بصمت" (خطوة ولا، ص ١١٣).

فما مصدر هذا التصور المبهم الخفى؟ يكمن هذا التصور - من نواح عديدة - فى مقال "جنسة مزدوجة" The Double Session أثناء الكلام عن مسألة تنوّاتٍ فى التأمّلات التى موضوعها الشعر: هل الدال هو الذى يملئ على النص مساره أم المدوّل؟ هل تحدد الضوابط أو القيود الإيقاعية والشكلية "ما يقال"؟

يقال عادة إن مالارمه قد أنشأ ممارسته الأدبية بكاملها
بمعزل عن ضرورات الشعر والثقافة بلا أى تجديد حقيقى فى
هذا المجال. وهذا معناه أنه قد حوّل هذين المفهومين وعكسهما
فى الوقت نفسه، فجعلهما صدى الحركة بين الدال، دون أن
تخليهما أو تقررهما سلفاً قصدياً الموضوع (التستيت، ص
٢٧٧).

وتلك ليست حجة تريدا. إذ يبدو للوهلة الأولى أن ابتعاد المظاهر اللغوية عن أفكار
التواصل أو التمثيل الأدائية لا بد أن يقضى إلى الجزم باستقلال الدال، وانحر
أن مفكرين من أمثال جون كابوتو John Caputo قدموا هذه الحجة حرفياً^(٣٨).
غير أنه من الضروري الاعتراف بوجود علاقة وثيقة بين التصور السمبويقي
عن "الدال" والتصور الديكارتى عن التمثيل؛ ألا وإنها العلاقة التى يناقشها كتابى
هذا من أونه إلى آخره. وعلى سبيل المثال، تتطوى الأقوال الجازمة باستقلال
الدال" على انقسام ثانى إلى المادى والمثالى، وعلى المحاجة بأن الأول منهما
(الذى يأخذ هيئة وحدات صوتية أو كتابية) يُحدد ثانيهما. غير أن تأكيد "حرية لعب
الدال" يظل صورة من صور النزعة الوضعية *positivism*، ما دمت لا نضع مادية
"الدال" نفسه وفعاليته العلنية، ومباينته المزعومة للمدلول، موضع النقاش أو التفكير.
ويؤكد كتاب *خطوة ولا Pas* أن هذا الفرق بين الدال والمدلول "فرق مميز" (خطوة
ولا، ص ٥٢)؛ نظراً لأن "الوحدات الكتابية" التى يتألف منها التوقيع وحدات سابقة
على ما هو لغوى *prelinguistic* تقع على حافة اللغة و"الخطوة" *pas* الملتفة أبعد
منها، كلمة نداء الآخر: *viens*.

إنها مرة أخرى قضية "عدم التمييز الغريب" *strange non-difference* بين
الدال والمدلول. ومع أن مقال "جلسة مزدوجة" لا يستبك صراحة مع بلانشو، يلحظ
المرء أن لعبة عدم التمييز هذه والمهبل *hymen* تُشبه العلاقة بين السرد وحذثه.

والأكثر من هذا، يمكن صياغة مثالية "الإيقاع" rhythm أو "القافية" rhyme - التي شرحنا دريدا بالتفصيل - بوصفها إعادة اقتباس بين العلامات وحجبها على السواء:

إن القافية - وهي القانون الشامل في الآثار النصية - تطوى كلاً من الهوية والاختلاف. فالمادة الخام اللازمة لهذه العملية لم تعد سوى رجوع الصوت في نهاية كلمة ما: كل "المواد" (الصوتية وخطية) وكل "المصور" يمكن وصل بعضها ببعض عند أي مدى وتحت أية قاعدة كي تنتج نسخاً جديدة من "كلام لا يتكلم" (التشتيت، ص ٢٧٧).

لقد اعتاد منظرو الشعر على وجود تفاعل بين المظاهر الشكلية والدلالية في نص ما، يوحى فيه التناظر الشكلي بين تعبيرين - مثلاً - برنين تيماتي، ويفرض هذا الرنين - بالتالي - قيوداً شكلية على النص أثناء مسيرته. وما يهمنا هنا العنصر المقوم في هذه العلاقة نفسها: "الحيز" المبهم الذي لا يمكن أن يقال معه إن كلاً من "الدال" و"المدلول" هما القوة الحافزة المحركة، استناداً إلى عدم التمييز المستغرب التفاعل - مثلاً - في نص مازارمه محاكاة Mimique: "في الحالة الأخيرة، لا يوجد اختلاف أو تمييز بين المدلول والدال" (في علم أنساق الكتابة، ص ٢٣). ذلكم هو المهبل hymen بين الصدفة والضرورة.

وعلى نحو مفيد، نفت هيرمان رابابورت Herman Rapaport الانتباه إلى خاصية أسلوبية في مقالات بلانشو لا يمكن عزلها عن حركة الفكر التي تحققها؛ ألا وهي البارانومازيا paranomasia بمعنى تكرار العلامات أو الحروف المتماثلة في كلمات مختلفة^(٣٤). ويستشهد رابابورت بعبارات من قبيل العبارة الآتية: "et qu'a la vue qui s'ouvre s'ouvre" مع أن تواتر كلمات مثل الانتظار l'attente و الفكر pensée في كتاب الانتظار التسيان يشترع - بالقدر نفسه - حركة الفكر في البارانومازيا التي تحقق زمانية السرد في انحرافها. ويقترح علينا انتباه

رابابورت إلى هذه الخاصّة الأسلوبية عند بلانشو قراءة عمل دريدا عن التوقيّع بوصفه امتداداً لممارسة بلانشو نفسها. إذ من الممكن افتراض أن فكرة التوقيّع هذه قد تولدت أثناء تأملات دريدا في كتابات بلانشو حتّى وإنْ غابت هذه الفكرة عن أعمال بلانشو نفسها.

لعله من الممكن - في المقام الأول - ربط "التوقيّع" بتواتر انفصال وجود العمل عن فكرة الذات فاعلة الإبداع. وطبقاً لبلانشو، ما الكتابة في سرد ما سوى عملية منحرفة زمانياً الانحراف الذي يجعل من كلمات كـ "الإبداع" و "التمثيل" كلمات واهية لا طائل من ورائها. وتتجنب هاته الكتابة أيضاً التساؤل عن نقطة البداية في العمل أو أصله التكويني البسيط الذي عنه نبع. ومن ثمّ، لا يمكن سوى الحديث عن انبثاق السرد بوصفه حدثاً والحدث في السرد والحدث بوصفه مشروع السرد، دون خلط بينهما. وينفتح الفضاء الأدبي أثناء هذا التفاعل غير الخطي. وتضفي فكرة دريدا عن انتوقيّع بعض الخصوصية على هذا الوصف العام تماشياً مع فكرة "القافية" عند مالارمه. وبينما يُعبّرُ مقال بلانشو الذي يعالج السرد عن المستوى العام نسبياً في القصة، مثل قصة أهاب وموبى ديك وعوليس والسيرينات، يعالج دريدا وحدات كتابية وصوتية - شديدة الوضوح وإنْ كانت أقبل ظهوراً - يهين رنينها المتنامي حركية النص إنْ جاز التعبير. إن مقال "جلسة مزدوجة" - الذي يدرس بالتفصيل ظهور ما يُسمّى آثار effects التوقيّع عند مالارمه - يشير إلى "آثار" traces كتابية أو صوتية، "آثار خلفها الصدى، ألا وهي بصمات يتركها دال صوتي على دال آخر، وذلكم هو إنتاج المعنى عبر ترجيع الأصداء خلال جدار مزدوج. اثنان بلا واحد" (التشيت، ص ٢٧٤). لذا، يوجد التوقيّع في النص بوصفه آثار حركة ظهوره، بوصفه مؤشراً على واقعية أو مصادفة لا يمكن اختزالها في وجود العمل، حيث تنتثر بقايا التوقيّع وتتسرّ في

النص المكتمل. (ومن منظور اللحظة الحالية، يُقرأ حدث التوقيع بوصفه حالة أخرى من الآثار الكبيرة الناجمة عن فرط الحساسية للظروف الأولية)^(٤٠). يقول دريدا: "ستُنتج الكتابة هذا 'الاسم' توقيعاً لا يمكن معرفته قبل أن تنتج الكتابة (حتى وإن كان علامة على تاريخ ذات ما)" (نهايات الإنسان، ص ٢٢٩).

ولاستكمال هذا الفصل، فلنتخيل متشككاً مرتاباً يثير بعض التساؤلات الأخيرة. كيف تختلف طريقة كتابة دريدا في كتابه *خطوة ولا Pas* - وكما سنرى أيضاً طريقته في مقاله الذي يتناول الشاعر فرانسيس بونج - عن كونه مجرد إعادة صياغة مرتابة أو "لعوبة" تُديرُ شعريّة كل كاتب حول ممارسته الخاصة فتثير - من ثم - سلسلة من التساؤلات المدوّخة تُشبهُ المفارقات المعروفة في الإحالة الذاتية؟ وعلى فرض أن مسار هذه النصوص يكمن أساساً في إثبات استحالة الإشارة إلى الآخر الذي يتعلق بها ويجعلها ممكنة فقد يتجه هذا المتشكك المرتاب إلى فضح زيف الاستنتاج؛ أعنى على وجه التحديد أن إثبات كيفية المعرفة (الانتظار) بوصفها انتظاراً ينسى موضوعه بقدر ما ينسى كيفية الوحيدة التي تلائمه (النسيان) - هذا الإثبات لا يزيد عن كونه برهان خلف^(٤١) *reductio ad absurdum* على نقطة بداية المشروع! إن تصور هيدجر عن أن كُنْه اللغة "لا يمكن أن يظهر من خلال أيّ شاهد آخر سوى شاهد اللغة التي تُعَيِّنُ هذا الكُنْه"^(٤٢) يظهر أنه - ترتباً على ذلك - تصور متهاافت فيما يرى هذا المرتاب المتشكك، وما فعلت نصوص بلانشو ودريدا سوى أن أوهمت بأداء هذه المغالطة المعروفة بأنها مصادرة على المطلوب^(٤٣) *petitio principii* .

(٤٠) برهان الخلف هو البرهان المودى إلى المحال: طريقة لإثبات بطلان قول ما عن طريق إظهار أن الاستنتاجات التي يقضى إليها محالة أو متناقضة للمعقول - المترجم.

(٤١) المصادرة على المطلوب: مغالطة منطقية تجعل المطلوب جزءاً من مقدمات البرهان المراد به إنتاج هذا المطلوب - المترجم.

وبما أن نص إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge- وهو ما سيتناوله الفصل التالي- هو أعتقد نصوص دريدا المكتوبة من حيث كونه إنجازاً لانكفاء اللغة على كُنْهها وجوهرها (ويظهر هذا التعقيد بسبب التجاهل التام تقريباً، وهو أمر متعارف عليه)، فلكى نجيب على متشككنا الافتراضى، نعيد على نحو موجز الخطوات الأساسية فى المناقشة التى أثرتها. وقد يتساءل المرء: على أى أساس نصل إلى موقف يمكن معه تبرير نص غامض مثل هذا؟

لقد تحركت طريقة معالجتى لمسألة التعددية اللغائية فى كتابى هذا على النحو الآتى:

١- الوجود/فى/العالم لا يمكن اختزاله إلى أى موجود أو فهمه على أنه موجود محدد. الوجود فى العالم هو معنى الموجودات التى يزيل عنها الحجاب وجود الموجود الإنسانى المتعين Dasien's own being. وما دام لا يوجد شيء يمكن فصله عن الموجودات، فإن هذا "الوجود" هو حركة انكشاف تتجلى معها الظهورات فى عالم دى مغزى.

٢- اللغة مقومٌ جوهرى أساسى فى حركة انكشاف العالم هذه. وعليه، لا يمكن فهمها بالطريقة التقليدية التى مفادها أنها كيان أو موضوع فى العالم؛ لأن شرط إمكان موضوعية اللغة لا يمكن أن يغدو- بشكل كامل على أقل تقدير- موضوعاً فى أية لغة شارحة تمثيلية. هذه القوة المتعالية فى اللغة لا يمكن معالجتها إلا بواسطة كيفية لغوية تحاول الإنصات إلى منابع اللغة أو أصلها، أو تسعى إلى ترجيع صداها، دون أن تجعل هذه المعالجة من اللغة موضوعاً. كما لا بد أن تصير اللغة قولاً لازماً غير مُعَدُّ فى القول، وهذا المطلب ضرورى مهما كانت جدة الإبداعات الأسلوبية.

٣- إذا سلم المرء مع ليفيناس وبلانشو بأن رؤية هيدجر الخاصة بانعطاف اللغة على نفسها- كما هو حاصل في الشعر *Dichtung*- لا تنجو من بقايا النزعة الظاهرانية (وأعنى تحديداً أن عنصر اللغة المتعالى عند هيدجر لا يزال تحدده بدرجة كبيرة ظاهرة ما في العالم)، فلا بد من أن تصاغ الأليثيا والانكشاف أو زوال الحجاب عند هيدجر بطريقة جديدة على أساس أنهما حركية اللغة أو إزاحة اللغة في اللغة، ويُعدُّ هذا الانعطاف السياقي نفسه- ووحدته- ماهية (أو لا ماهية) اللغة من حيث هي بناء فضاء غير ظاهراتي. وما يدعو إلى ضرورة مخالفة هيدجر في ذلك، ضرورة الاستجابة إلى تعالى الآخر بما هو شخص آخر.

٤- ولذا، فالْحاصل هو ممارسة انتظار يسعي- وهو يتجنب بالضرورة اللغة الشارحة واللغة نفسها بمعناها المتعارف عليه- إلى "عطف أو لى لسان اللغة لتقول الشروط غير اللغوية في اللغة"^(٢٠)، فتثبت نفسها بما هي الآخر وبما هي خلخلة ذاتية. فضلاً عن أنها وهي تفعل ذلك، لا تدع نفسها ترجع الصدى أو تأتي بحدث اللغة وحده، وإنما لا بد- على فرض التسليم بتعالى اللغة- أن تثبت حركتها وهي تخلخل نفسها بنفسها، وأن تثبت صيرورتها الدائمة إلى الآخر، فتهبنا معنى المكان والزمان ("هنا" و"الآن") على قدر ما تهب تفرّد كلمة النداء تعالى *.viens*

هوامش الفصل الثالث

- (1) Samuel Weber, "The Limits of Professionalism", *The Oxford Literary Review*, 5 (1982), pp. 59-70, 60.
- (2) Derrida, *Positions*, trans. Alan Bass (Chicago Press, 1971).
- (3) Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (London: Routledge, 1983), p. 213.

(٤) انظر : Derrida, *Memoires: For Paul de Man* (New York, N. Y.: Columbia University Press, 1986)

يهدف دى مان إلى إيضاح اللاترابط الذى يَكُونُ النصُّ من خلال وضع القراءة الحرفية والبلاغية جنباً إلى جنب، والكشف عن أن العلاقة التبادلية بين التأويل غير المتوافقة لا تعترف بأى حل. لماذا؟ إنها غير قابلة للحل لأنه ما من نص يقدر بنفسه على تقديم معيار للاختلاف بين الحرفى والمجازى فيه. وأى عنصر فى النص (موضوعه الذى تبنته القراءة، إن جاز التعبير) سيكون مُسْتَشْكَلًا من خلال وضعيته اللغوية التى من المتوقع حلُّ كُنْهيا غير المحدد. وعلى سبيل المثال، أى موضوع فى القراءة يمكن أن يستخدم "القراءة" بطريقة غير مجازية. إن نهج دى مان - برغم أنه مختزل هنا اختزالاً كبيراً - يختلف بشكل واضح تماماً (من حيث اهتمامه المبدئى بالمعضلة الإبيستمولوجية) عن نهج دريدا المنشغل انشغالاً كبيراً بـ "الأخر" الذى يهب اللغة ويتجاوزها فى آن معا.

ومع ذلك، تتشابه مناقشة دى مان فى كثير من جوانبها مع فتجنشتين فى طوره الأخير، وتلك مسألة لم يتناولها أحد من قبل على حد علمي. يرى فتجنشتين - على النقيض من الطموح (الذى لا يزال قوياً هذه الأيام) إلى شَكْلَة formalize الوظيفة الإبيستمية للغة بتقديرات حسابية يمكن التعويل عليها - أن مساق العلامات لا يتضمن فى حد ذاته قواعد استخدامه فى التفسير أو التأويل. إنه يتصرف مثل إشارة لافتة تفيد بأن كلمة West (= الغرب) سوف تعنى "West" لو أن الناس اختاروا لها أن تعنى هذا المعنى، كما لو أنها كانت تعنى شيئاً آخر. ومع ذلك، فنحن لدينا ميل لا يقاوم نحو قراءة تأويلنا العلامات من خلال كُنْه غامض

أو قاعدة مضمرة في العلامة نفسها، ألا وتلك هي خلاصة نياتنا لكنه تأويلنا التصادفي
المعارض غير الثابت إلى النهاية، انظر:

G. P. Baker and P. M. S. Hacker, *Wittgenstein: Meaning and Understanding: Essays on the Philosophical Investigations* (Oxford: Basil Blackwell, 1984), esp. pp. 57-59.

(٥) يتضمن كتاب دريدا *Memoires* على سبيل المثال - بوصفه مرحلة في المناقشة - إعادة
توكيد الشعر *Dichtung* على النحو الآتي: تلك هي قضية حقيقة أن اللغة ليست أداة يمكن
للذات المتكلمة أن تتحكم فيها أو توجهها، وأن كنهها لا يظهر من خلال أي شاهد آخر سوى
شاهد اللغة نفسها الذي يحدد ذاك الكنه ويقولونه ويعطيه للتفكير ويتكلمه، فنحن لا نستطيع أن
نقول إن اللغة توجد أو تفعل شيئاً ما، كلا ولا حتى أنها تتصرف؛ فكل هذه القيم (الوجود
والفعل والتصرف) غير كافية هنا أو ملائمة لبناء لغة شارحة عن ذات اللغة، اللغة تتحدث
عن نفسها بنفسها، وذلك أمر مختلف تماماً عن الاتكاس المراءى (ص ص ٩٦-٩٧).

(6) I retain the French as a mark of the term's neologistic status.

(7) Interview with Richard Kearney, "Deconstruction and the Other", in
Dialogues with Contemporary Continental Thinkers (Manchester:
Manchester University Press, 1984), p. 112.

(8) Derrida, "Ousia and Grammé" in *Margins of Philosophy*, pp. 31-67.

وقد حاولت تحليل هينجر ودريدا فيما يتعلق بالزمن في
"Temporalization", *The Oxford Literary Review*, 9 (1987), pp. 119-35.

(9) See Derrida, "The Ends of Man" (1968), in *Margins of Philosophy*, pp.
109-36, 134.

وقارن أيضاً إزاحة دريدا لحدث الاحتياز والتخصيص الهيدجري في:

Spurs: Nietzsche's Styles/Eperons, trans. Barbara Harlow (Chicago, Ill.:
University of Chicago Press, 1979)

فـ"الحقيقة والانجلاء والإثارة لم تعد محسومة من خلال اختصاص الحقيقة بالوجود، وإنما

ألقى بها في هويتها السحيفة بلا قرار بوصفها اللاحقيقة والحجاب والإخفاء" (ص ١١٩).

(10) Schöfer, *Die Sprache Heidegger* (Pfullingen: Neske, 1962); see also
Schöfer, "Heidegger's Language: Metalogical Forms of Thought and
Grammatical Specialities", in *On Heidegger and Language*, ed. Joseph J.
Kockelmans (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972), pp.
281-301.

- (11) Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies in the Creation of Meaning in Language*, trans. Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello (Toronto: University of Toronto Press, 1977), pp. 309-13.
- (١٢) هذه العبارة متواترة في مقال رسالة عن النزعة الإنسانية
Letter on Humanism (1949) in *Basic Writings*, ed. David Krell (New York, N.Y.: Harper & Row, 1977), pp. 193-242.
- (١٣) انظر تحليل لآكو لأبارت لهذه القضية العسيرة في معالجة هينجر لنصية لغة المفكر في:
"L'Oblitération" (1973), in *Le sujet de la philosophie: Typographies I* (Paris: Editions Galilée, 1979), pp. 113-84, esp. 170-6.
- (14) Derrida, "Deconstruction and the Other", in Kearney, *Dialogues*, p. 112.
- (15) See Heidegger, *What is Called Thinking*, pp. 182-6; *On the Way to Language*, pp. 94-5.
- (16) *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987), p. 48.
- (17) Ibid.
- (18) Living on: Borderlines, trans. James Hulbert, in Harold Bloom *et al.*, *Deconstruction and criticism* (London: Routledge 1979), pp. 75- 176; "Title (to be specified)", trans. Tom Conley, *Sub-Stance*, 31 (1978), pp. 5-22.
- (19) See *L'entretien infini*, pp. 353-4; Libertson, *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and Communication* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1982), p. 271.
- (20) Derrida, *Post Card*, pp. 259-409.
- (21) Karl Popper, *The Logic of Scientific Discouvery* (London: Hutchinson, 1968).

(٢٢) ومرة أخرى، كما هو الحال مع فكرة ليفيناس المعقدة عن العلاقة الأخلاقية التى أنجزها كتاب *الانتظار النسيان*، فإن فكرة "تعم" توجد أيضًا عند ليفيناس، غير أن بلانشو يوضحها أكثر من خلال مفاهيم النصية وتصوراتها. يقول ليفيناس فى عمله *على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية*: "إن هذه الـتعم" بلا قيد أو شرط ليست هى "تعم" العفوية أو اللقائية اللامتناهية. إنها اتجاه إلى النقد يسبق حالة القبول والرضى، ألا وإنها أقدم من أى قبول أو رضى" (ص ١٢٢). (Cf. Le pas, p. 162). وانظر أيضًا عمل دريدا عن تصور نيته لـ"العودة الأبدية" فى:

The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation, ed. C. Léveque and C. V. McDonald, trans. Peggy Kamuf (New York N. Y.: Schocken, 1975).

(23) Heidegger, "Remembrance of the Poet" (1943), trans. Douglas Scot, in *Existence and Being* (London: Vision, 1949), pp. 253-10, 255.

(24) Derrida and Pierre-Jean Lbarrière, *Altérités* (Paris: Editions Osiris, 1986), p. 26.

(25) Ibid., p. 82.

(2) See Derrida, *Psyche* (Paris: Editions Galilée, 1987), pp. 645-9.

(٢٧) يرى روجر لابورت Roger Laporte أن كلمة pas تنطوى على أربع معانٍ على الأقل؛ فهى أولاً تفهم بمعنى "خطوة"، وتفيد معنى النفي "لا" أو "ليس بعد"، كما تعنى pas أنها مقطع من كلمة passive (ومن كلمتى patience وpassion)، ومن كلمة past. تلك هى المعانى الأربع التى تتصادى مع بعضها أثناء الكتابة. انظر:

Blanchot: *L'ancien, l'effroyablement ancien* (Paris: Fata Morgana, 1987), p. 44.

(٢٨) يقارن دريدا علاقة القارئ المفتن ببلانشو بالعلاقة دون علاقة التى عليها المتحدث بالآخر الغريب أو المحاور فى سرديّة بلانشو:

Celui qui ne m'accompagnait pas (PARIS: Gallimard, 1953, 1953).

(29) Donald G. Marshall, "History, Theory and Influence: Yale Critics as Readers of Maurice Blanchot", in *The Yale Critics: Deconstruction in America*, ed. Jonathan Arc, Wlad Godzich and Wallace Martin (Minneapolis: University of Minnesota Press), pp. 90-155, 134.

- (30) Derrida, "Geschlecht: sexual difference, ontological difference".
Research in Phenomenology, 13 (1983), pp. 65-83.
- (31) Derrida, "Choreographies", *Diacritics*, 12 (1982), pp. 66-76, 75.
- (32) Blanchot, *The Unavowable Community*, trans. Pierre Joris (Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1988).
- (33) See the section of *L'entretien infini* entitled "L'expérience-limite", pp. 117-418.
- (٣٤) وغنى عن البيان أن بلانشو هنا لا يربط "حوار" الكاتب في الكتابة بحوار الذات مع الآخر،
أو يتأمل في العلاقة المعقدة بينهما على نحو ما فعل في:
- La parole plurielle (*L'entretien infini*, pp. 1-116)
- (35) Derrida, *Memoires*, p. 33.
- (36) Nancy, quoted from Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger: Art and Politics*, trans. Chris Turner (Oxford: Basil Blackwell, 1990), p. 68.
- (37) Virtanen, *Conversations on Dialogue* (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1977).
- (38) John Caputo, "The Economy of Signs in Husserl and Derrida: from Uselessness to Full Employment", in *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida*, ed. John Sallis (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987), pp. 99-113.
- (39) Rapaport, *Heidegger and Derrida* (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1989), pp. 104-74.
- (40) See Margaret Boden's speculations on the relation of "creativity" to the large-scale effects of small-scale events in *The Creative Mind: Myths and Mechanisms* (London: Wiedefeld and Nicolson, 1990), pp. 217-39.
- (41) *Memoires*, p. 96.
- (42) Derrida, "Me-Psychoanalysis: An Introduction to the translation of "The Shell and the Kernel" by Nicolas Abraham", trans. Richard Klein, *Diacritics*, 9 (1979), pp. 4-12, 10.

الفصل الرابع

حدث التوقيع: "علم" الشأن الفريد؟

لعل أحد مراجع دريدا الرئيسية فيما يتعلق بتصوره عن الأدب فلسفة العلم. والحق أنه توجد ثلاثة طرق (على الأقل) يمكن القول معها بأن الأدبي يجسد حداً لأشكال التمثيل العلمي *scientific representation* . فحوى الطريق الأول منها - كما رأينا من قبل - أن الأدب عند دريدا يُعَيِّن الحركة شبه المتعالية - *quasi-transcendental* التي لا بد أن يَمُرُّ بها الفكرُ في تصوره المنطقي أو الموضوعي أو الحسابي. والأكثر من هذا أنه إذ يَحْرِفُ بنيةَ التماهي نفسها (تلك البنية التي بمقتضاها تُعَدُّ ب هي ب) أو بنية التطابق، يؤثر بالضرورة في كل ما يتعلق بالمنطق والموضوعية والحساب، فيُضَيِّقُ مجالها الممكن. ولعل اهتمام دريدا بالتحليل النفسي الفرويدي - على سبيل المثال - يرجع - تحديداً - إلى تورطه الواضح نسبياً في قضايا التمثيل؛ الأمر الذي جعله - شئنا أم أبينا - "علماً" بحدود كل ما هو علمي. أما ثاني هذه الطرق الثلاثة فيتعلق بأن العناية الحديثة في النظرية العلمية بالأمور المركبة المعقدة تضمنت انشغالاً بظواهر لا يتوقع الوصول إلى شرح لها أو تفسير في المدى القريب؛ ألا وإنها ظواهر قد بلغت من التعقيد حالاً لا بد معه أن يكون النموذج الإيضاحي الوافي بها على الحال نفسه من التعقيد الذي بلغت هاته الظواهر! وقد بات الشرح أو التفسير الإيضاحي المتأثر بنموذج المعادلات أو الحساب الرمزي أمراً غير مرغوب أو في حكم المحذور. وتصوغ هذه المناقشة سياقاً موحياً لاهتمام دريدا بأعمال جيمس جويس *James Joyce*، وبصفة خاصة عمله *صحوّة فيننجان* *Finnegan's Wake* (١٩٣٩)^(١). فقد كان همُّ جويس الاعتناء بأكبر تزامن ممكن (أو تأثير تبادلي متزامن) بين كل شذرة من شذرات نصه، مستخدماً لغات عديدة في آنٍ معاً بخطةٍ هيأتُ فضاءً أدبياً لكل من التصاعد الدلالي الخطي في حده الأدنى وصدى الدلالة في حده الأقصى. وتعدُّ هذه

الإلالية النصية أعقد من أى حاسب إلكترونى يمكن تصوره؛ وبخاصة أن هذا التعقيد الهائل فى بعض الحسابات يثير قضايا شبيهة بما تثيره حدود النموذج التفسيري الإيضاحى. وعلى أية حال، تشكل درجة التعقيد التى عليها صحوة فينجان مثلاً أقصى على أمرٍ يتحرى الأدبى بوجه عام. وثالث هذه الطرق يتمثل فى عمل دريدا منذ منتصف السبعينيات حين بدأ يثير - بشكل متواتر - إمكان قيام علم أفراد الشأن الفريد^(٢). فهل يرتبط الأدبى بقضية التفرد التى تتمتع على الخضوع لقوانين عامة؟

لا ريب أن الفلسفة والعلم سيواجهان بمراجعة جوهرية نظراً لأن تعدد الأساليب الخاصة المتميزة واللهجات واللغة لا يقم نفسه بوصفه تعدداً يمكن السيطرة عليه، وإنما بوصفه تعدداً لا يمكن اختزاله أو التقليل من شأنه. ولذا، فلا عجب من أن تحتل الترجمة مكانة لافتة - عند الزعم بإمكان علم يتناول الأمر التصادفى العارض contingent والشأن الفريد singular - إما بوصفها ترجمة بين اللغات، أو بوصفها - على نحو ما هو حاصل فى العديد من مواضع مقال عادة مميزة Schibboleth وكتاب إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge - ترجمة من نظام (خاص متميز) إلى نظام آخر (نظام التصورات والمبادئ العامة، إلخ).

وترتبط هذه المسائل الثلاث - المتعلقة بحدود العلم - بما يراه دريدا استراتيجية مهيمنة تؤسس معظم الفكر الغربى. ففى مقاله "صماخ" Tympan الذى يمثل مدخلاً إلى كتابه هوامش الفلسفة Margins of Philosophy، يكشف دريدا عن ذلك على النحو الآتى: يفترض التفكير تراتبيةً بقدر ما تخضع العلوم الدقيقة والأنطولوجيات النطاقية regional للأنطولوجيا العامة general، ومن ثم للأنطولوجيا الأساسية fundamental "هوامش الفلسفة، ص xix). ويُعد ذلك إحالة - من بين إحالات أخرى - إلى هيدجر، الذى غدا سؤال الوجود عنده المجال الرئيس الوحيد، وأصل المجالات الأخرى. وقد يبدو الانشغال فى ذاته باستراتيجية الفكر هذه أمراً مبهماً عويصاً إلى حد ما. ولو سلمنا جدلاً بالمعنى الضمنى

المشترك بين الميافيزيقا والعلم التقنى فلسوف تتسع التشعبات. وعلى سبيل المثال، تستبِق مناقشة دريدا هاجس القلق السارى فى كتاب نشره مؤخراً عالم الكونيات جون بارو John Barrow *نظريات عن كل شيء Theories of Everything* (١٩٩١)، يتأمل فيه تأملاً مرتاباً إمكان وجود نظرية علمية كلية عن الكون^(٣). يلحظ بارو أن ثمة اضطراباً من وراء الدافع إلى توحيد علم الطبيعة، لعلّه يرتبط بميراث الوجدانية^(٤) monotheism. وهو يقول أيضاً: "إنه لما يثير القلق أن كثيراً من المفاهيم والأفكار المستخدمة فى الوصف الرياضى الحديث... هى عبارة عن صور منقحة- نوغا ما- من الحدوس البشرية ومقولات الفكر التقليدية" (ص ٦٩).

قد يقال إن كتاب *إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge* والكثير من عمل دريدا يتنكر لاستراتيجية الفكر العريضة التى كان قد حدد معالمها- من قبل- فى كتابه *هوامش الفلسفة* أو يُحوّلها: تتحدى طريقة وجود طائر السنونو أو الغسالة الكهربائية سلطان أى علم ينزع إلى التعميم والشمول!^(٥). وليس هذا وحده ما يجعل كتاب *إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge* مستغلقاً على الفهم (وينبغى على المرء الاحتراس من حسابان هذا التناول الخاص لفرانسييس بونج فى كتاب *إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge* نوغا من ضرب المثل على منهج أكثر شمولاً). بل وإنه ليُشكّل أيضاً التمنّع المقتدر على أية محاولة تسعى إلى وضع دريدا فى قالب نسقى. فمثلاً، اضطلع كتاب رودلف جاشيه Rodolphe Gasché *طلاء المرآة القصديرى The Tain of The Mirror* (١٩٨٦)، بدراسة تنوع "البنى التحتية" فى أعمال دريدا ("الاختلاف المرجى" و"إعادة الوسم"، إلخ) من أجل إيضاح أنها تشكل "وجود نسق قائم"^(٦). ومهما تكن قيمة هذا العمل (وما كان للدرس الحالى أن ينهض دونه)، فإن اختزال أعمال دريدا على هذا النحو التعميمى النسقى الشامل إلى مجالات "أساسية" يعدّ أمراً غريباً تماماً على كتاب ككتاب

(*) المقصود الإيمان بالله واحد أو نزعة التوحيد- المترجم.

إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge تتعايش فيه أسئلة الأنطولوجيا مع الفوط الإسفنجية والغسالات الكهربائية والسماد تعايشاً يبعث على الاستفزاز. والأكثر من هذا أن هذه الحالة الخصوصية الفريدة التي لا تقبل الاختزال [والتي هي حالة هذا الكتاب] هي إحدى السمات الأظهر في النص الأدبي.

إن الكثير من المواضع في كتابي خطوة ولا Pas وإسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge يحتمل - من منظور التسعينيات - مقارنة فائقة بظاهرة الفراكتلات fractals التي تبلورت في نظرية الهولوية^(*) chaos theory. الفراكتلات عبارة عن بنى طوبولوجية تمثل علاقات رياضية يسترعى الانتباه أن قدرها لا يكثر به، فهي تتخذ صورة جزء صغير من بنية يكرر أقسامها الأكبر ويستبقها على مستويات أصغر إلى ما لا نهاية ad infinitum من حيث المبدأ. ولعل مظهر المفارقة في الفراكتلات هو نهج تصوراتها المعقد عن الحدود، إذ يمكن تخيل مكان متناه "محدود" بواسطة خط قد يمتد طوله - عند الفحص - امتداداً غير محدود. وعلى هذا، يبدو أن الفراكتلات تماثل - على نحو موحٍ - كلمة pas في كتاب خطوة ولا Pas أو كلمة "بونجية" ponge (= حرير) في كتاب إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge، وهي كلمات يرى معها أن "سياق" الكتاب أو إيقاعه ذو أثر من خلال "كلمة" واحدة أو حتى حروفها المكونة لها. وفي المقابل، يظهر الكتاب بوصفه حدث توقيع على نص مكتوب كبير. وعليه، سيُمهّد مصطلح "الفراكتل" - في هذا الفصل - لإلقاء الضوء على المشكلات المرتبطة بمفاهيم ضرب الأمثلة instantiation أو exemplification (كما هو الحال حين يقال إن تفصيلاً صغيرة

(*) الفراكتلات: شكل هندسي يتكون من تكرار نسق معين على مستويات أقل وأقل إلى ملايين المرات، فيبدو للمعين المجردة عشوائية. وهو يتميز بأنه كسري الأبعاد. ويمكن للقارئ الاستمتاع بقراءة الفصل الرابع من كتاب الهولوية تصنع علماً جديداً من تأليف جيمس كلايك وترجمة على يوسف على (المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠). حيث يشرح فيه أثر الفراكتل في تطور علم الطبيعة وعلوم أخرى، بالإضافة إلى ما تثيره الفراكتلات من قضايا تتعلق بمشكلة الحدود والتماثل الذاتي - المترجم.

فى نص تضرب المثل على قضية أوسع). وتأتى قوة استعمال هذا المصطلح من أن المرء يتجنب- من ثم- القول بازدواج الشأن التصادفى العارض أو الأمر الخاص وثنائيته فى مقابل الشأن التصورى المفهومى أو العام الذى تتأسس عليه فكرة ضرب المثل.

يميل علم الشأن الفريد- ذلك العلم المزعوم- إلى اللغة الشعرية بوصفها الموقع الافتراضى الذى من خلاله تُنَبِّتُ صورة الغيرية نفسها. ويُعدُّ عمل هيدجر عن كنه الشيء والوجود الفردى مرجعاً ضرورياً للغاية هنا. لقد ناقشتُ فى الفصل الأول المزاعم التى ترى فى تصور هيدجر عن الأليثيا (ومن ثم الشعر) تعميماً فارغاً يمكن تفنيده ببسر. لا توجد أليثيا واحدة؛ لأن الأليثيا- تحديداً- لا يمكن أن تتجرد من الخصوصيات التى تؤلف ظهورها. وتلقى مناقشة هيدجر المتعلقة بتفرد الأشياء ضوءاً على إمكان تنمية هذه النقطة وتطويرها. يفصل مقالاً "الشيء" The Thing (١٩٥٤)^(٦) و"ما الشيء" What is a Thing (١٩٦٧)^(٧) شيئاً الأشياء عن الأوصاف المعطاة لها المتعارف عليها. وفى موضع آخر، يُجمل هيدجر هذه الأوصاف قائلاً إنها إما أن تُوحَّد بين الجواهر أو الماهيات والصفات، أو بين الشكل والمادة، أو تُوحَّد بين كيفيات الحس المتنوعة بها.

إن بيان هيدجر عن الشيء يحدد سياق الشيء من خلال حركة غير متمركزة لخصوصيته، تأتى بالنطاقات المحيطة به إلى الانكشاف أو زوال الحجاب والتجلية فى الوقت الذى تأتى فيه هذه النطاقات بالشيء إلى حيز الحضور. وفى مقاله "البناء السكن الفكر" Building Dwelling Thinking (١٩٥٤) يضرب مثلاً على حركة الخصوصية هذه- المسماة شيئية- بوصف ظاهراتى لجسر ما:

يمتد الجسر فوق مجرى النهر "بخفة ومثانة". إنه لا يصل
فحسب بين ضفتين موجودتين قائمتين من قبل. بل الضفتان لا
تظهران ضفتين إلا حين يُعبُرُ الجسرُ مجرى النهر. الجسر يجعلهما

ممتدتين تُعبّرُ إحداهما إلى الأخرى. وبفضل الجسر تقوم إحدى
الضفتين في مقابل الأخرى. كما لا تمتد الضفتان على طول
الجرى بوصفهما حافتين محاذيتين تنسلخان عن الأرض اليابسة.
مع الضفتين، يجلب الجسرُ إلى الجرى اتساعَ المنظر الطبيعي
الممتد من وراء الضفتين (الشعر واللغة والفكر، ص ١٥٢).

وكما هو حال الكيفية التابعة المتعلّقة subordinate التى عليها الشعر (التى لا
تُفهم - كما رأينا - بالمعنى اللغوى الضيق)، يستحضرُ الجسرُ القُربَ، وهو فى ذلك
ليس بأقل من الشعر الأصيل. يغدو كل شىء فى بيان هيدجر شيئاً على نحو ما
يغدو الجسر: يغدو طريقةً فى الانكشاف أو زوال الحجاب والانجلاء. ذلكم هو
الشىء الذى يهبنا معنى "المكان" و"العالم" كما يجزّبه الموجود الإنسانى المتعین
Dasein، ألا وإنهما المملكتان اللتان يستمدّ منهما التراث الميتافيزيقى تصوراتَه
الموضوعية عن المكان والزمن.

يرى بلانشو ودريدا أن هيدجر يناهض، أيضاً، هذا التعدّد فى الأليثيا الذى
لا بد - حقاً وإنصافاً - أن يرى أصيلاً فيها. وطبقاً لدريدا، فالاسم الذى تُوسم به
مناهضة هيدجر هو - إلى حد ما - ما أسماه هيدجر "تاريخ الوجود": فكرة أن
الميتافيزيقا الغربية يمكن تصورها بما هى طريقٌ أساسٌ لا عوج فيه "دان" له
الوجود منذ اليونانيين، انحدرت فيه الأليثيا عن معنى زوال الحجاب أو الانكشاف
إلى معنى التمثيل. وعليه، يتتبع دريدا فى مقاله "بغت: عن التمثيل"
Sending: on Representation (١٩٨٢) الاستراتيجية العامة التى يهتدى بها
هيدجر:

لقد حاولت أن أرسم من جديد معالم درب مفتوح على
فكر البغت envoi [بغت الوجود] الذى... لم يجمع نفسه إلى

نفسه بوصفه بَعَثَ الوجود من خلال الحضور ومن ثمَّ
التمثيل^(٨).

ثم يناقش دريدا الاختلاف *defférence* ما قبل الأنطولوجى على نحو ما حدده من
قبل مآلارمه وبلانشو. يؤول جمعُ الوجود عند هيدجر إلى التعدد بالضرورة، فيغدو
جمعاً لمنشأً مبهم يتجاوب مع تصور يعمل عمله فى كلمة تعالى *viens*. البَعَثُ
renvoi envoi إرجاعُ :

كل شيء يبدأ بواسطة الإرجاع (*par le renvoi*)؛ أى
لا يبدأ. وفى الوقت نفسه، هذا الاقتحام بقوة أو الفصل يَقْسِمُ -
منذ البداية عينها- كلَّ إرجاع *renvoi*، فما من رجوع واحد
بل ثمة التعدد فى أشكال الإرجاع (ص ٣٢٤)^(٩).

يصف دريدا من خلال فكرة الإرجاع *renvoi* حدث الوجود نفسه بأنه تفرد متعدد
متكرر. وبوجه عام، لا توجد أشياء وإنما أشكال متعددة متكررة من الإرجاع. وفى
المقابل، يبدو أى تمييز بين المتعالى والتجريبى (وهو فرق رمزت إليه العلاقة بين
"الأساس" *ground* و"المظهر" *figure* فى الفصل الأول) تعددياً يمكن قلبه ومن ثمَّ
إيهامه على طريقة "عدم التمييز" *non-difference* الغريب الذى أشار إليه دريدا
من خلال الأدبى (انظر ص ١٢٤). تعمل المناقشة مع هيدجر عملها فى قول دريدا
بالخصيصة الفريدة فى النص الأدبى أو المائزة له. ويعالج مقال دريدا عادة مميزة
Schibboleth هذه القضايا من خلال شعر بول سيلان *Paul Celan*، الذى يربط
الشعر بإحياء الذكرى والأيام (تواريخ الأيام) محمولة على تفردھا. وعن تاريخ أحد
الأيام بوجه خاص (العشرين من يناير) يكتب سيلان:

لعل المرء يقول إن كل قصيدة مرت بيوم العشرين من
يناير كُتبت فيه؟ ولعل الجديد فى القصائد التى كُتبت اليوم هو

ذلك تحديداً: إذ يسعى المرء هنا إلى الانتباه بشكل أوضح لهذه التواريخ (عادة مميزة، ص ٣١٠).

وعلى امتداد عمل سيلان "خط الزوال" Meridian ومقال دريدا، لا تندمج كلمة "تاريخ اليوم" date اندماجاً متسرعاً بـ "تقويم الأيام" calendar date. وإنما يدل تاريخ يوم ما على تفرد ما، يسميه دريدا "الإرجاع" renvoi. وكما يقول لنا كتاب فيليب لاكو-لابارت Philippe Lacoue-labarthe، يدخل عمل سيلان في حوار دائم مع فكر هيدجر في طوره الأخير^(١٠). أما مناقشة دريدا مع هيدجر الضمنية في تحليله فتبدو واضحة بما يكفي: "تاريخ يوم ما ليس شيئاً يوجد هناك، ما دام ينسحب كي يظهر" (عادة مميزة، ص ٣١٥)، ولا يمكن أن يخضع لـ "السؤال المفترض في الصيغة "ما هو؟" (عادة مميزة، ص ٣١٥). ومع ذلك، قد توجد تواريخ أيام ما، على سبيل البذل والعطاء؟" (عادة مميزة، ص ٣١٥).

في عمله إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge يتعلق إثبات دريدا للشأن الفريد الخاص المتميز بـ "التوقيع" و "اسم العلم". يعمل كتاب إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge - السابق على كتاب خطوة ولا Pas بعام واحد - بطريقة عسيرة شديدة التدقيق من خلال فكرة حدث التوقيع event of signature الذي يؤسس تفرد النص. فما السبب في أن فرانسيس بونج Francis Ponge - على وجه خاص - يكتسب هذه الأهمية في هذا السياق؟ يرتبط عمل بونج باتجاهات الفلسفة بعد الحرب في فرنسا، وهي فلسفة تتعارض مع بيان هيدجر عن الشيء بتأكيدهما التفرد والجسدانية بطريقة لا يرتضيها هيدجر. وعلى سبيل المثال، يثبت ليفيناس الحسية البشرية فيرحباً عن طيب خاطر بجسدانية العالم بتعابير لا تفهم الأشياء إلا من خلال إيضاح العالم. ومن هنا، يرى ليفيناس أن المتعة المقترنة بالحسية البشرية تتعلق بفهم العالم على نحو مختلف، أي بوصفه عالماً يتعلق بـ "مجموعة من الغايات المستقلة، يجهل بعضها بعضاً" (الكنية واللاتناهي، ص ١٣٣).

كما تختلف "شعرية" بونج عن تصورات المحاكاة *mimesis* والكتابة المتعارف عليها، بمطالبتها- نهاية الأمر- تمثيل الأشياء بوصفها أشياء مستحيلة لا تقبل التمثيل. وتتضمن هذه المطالبة ثلاثة جوانب على الأقل.

(١)

يمكن قراءة شعرية بونج بوصفها مراجعة للصيغة المبتذلة التي تعنى فيها المحاكاة *mimesis* "تقليد الأشياء" *imitation of things*. ويسعى دريدا إلى تحرير هذا الانهماك الوسواسي بالشئ من تبسيطين نقديين سائدين. لم يعد الشئ أسير تصور المحاكاة الذي مفاده تقليد موضوع يقوم به الذات: "لا يمثل الشئ امتثالاً كاملاً للقوانين التي تناقشها الأنا بموضوعية" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١٢). ويمثل هذا المدخل- وهذا غير مذكور في كتاب *إسفنجة العلامة/علامات بونج* *Signsponge*- مدخل ليفيناس ورأيه- المعارض ليدجر- القائل بأن الأشياء تتطوى على وجود فريد، وأنها "لا تعنى فقط، بل تتعالق بتبادلنا لا بالقصد العملي وكفى، بل [تُنبِّها] الرغبة والحسية وتنتهي إليهما" (ألفونسو لينجيس *Alphonso Lingis*، مقدمة إلى ليفيناس، *أوراق فلسفية*، ص xxviii). ويستدعي تأكيد المتعة عند بونج النهج الذي يحلل به ليفيناس الفعل الإيروسى *erotic* بما هو هيئة علاقة تسعى لا إلى الاستحواذ على الآخر وتملكه بل إلى إثبات الغرابة والقرب من خلال البعد والانفصال. إذ ليس بونج ظاهراتياً يسعى في عمله إلى انتباه يضحى بنفسه من أجل "الأشياء في ذاتها" منزهة عن الانهماك بالمعاني الإنسانية. ومن ناحية أخرى، ليس للمرء حق افتراض أن "الأشياء" في نصوص بونج تُعَبَّرُ عن نزوع تجسيمي فتسقط الأمور البشرية على خواء "الأشياء ليس إلا". إذ الحاصل في هذه النصوص خضوعها لما أسماه دريدا "قانون الشئ": أى مطالبة المستحيلة بتمثيل مستحيل:

الشيء- أولاً وأخيراً- هو الآخر، الآخر في تمامه الذي
يُملى القانون أو يكتبه، وليس هذا القانونُ قانونُ الطبيعة بالمعنى
البسيط، بل هو طلبٌ آمِرٌ لا يتناهى إلحاحه ولا يَكَلُّ بأن على
إخضاع نفسه... يظل الشيء هو الآخر، وقانونه يطالب بالأمر
المستحيل (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ص ١٢ - ١٤).

ومن ثم، الشيء هو الأمر المُلْزِمُ، هو قول تعالى viens أيها الآخر الفريد. وتسعى
قصائد بونج إلى تجسيد موقف جذرى تجاه الأشياء ومعنى "الأشياء" بما هى أشياء
فى متناول اليد؛ تجاه "طريقتها فى ملء الفضاء من حولنا، وطريقتها فى احتلال
مكان الصدارة، أو جعل نفسها (أو ظهورها إلى الوجود) أهم من طريقتنا فى النظر
إليها". وعلى سبيل المثال، يقتبس دريدا الفقرة الآتية من عمل بونج "الغائب المفرد"
Third person singular. يقول بونج:

على أية حال، المرء لديه حد أدنى من الأفكار النمطية
المكوّنة سلفاً. والأفضل من ذلك محاولة الكتابة عن الموضوعات
المستحيلة، ألا وإفما أقرب الموضوعات إلينا: ممسحة إسفنجية...
وبصدد موضوعات من هذا القبيل لا توجد أفكار مسبقة، وإن
وُجِدَتْ فهى غير واضحة" (إسفنجة العلامة/علامات بونج،
ص ٩٤).

إن مطالبة بونج باحترام الأمر التصادفى الفريد احتراماً مطلقاً يمكن أن
توصف- فى حقيقة أمرها- بأنها مستحيلة، ما دامت هذه المطالبة لا تصاغ إلا من
خلال اللغة بوصفها مجال سلب negativity وتعميم generality لا يمكن اختزاله
أو التقليل من شأنه. ولعل أحد تعبيرات بونج المبسطة عن العلاقة بالأشياء تقى
بالغرض فى هذه المرحلة: محاكاة ما لا يمكن تقليده بوصفه ما لا يمكن تقليده.

وإنه لمن المستحيل المطالبة بأن يلتزم بونج بتحويل اللغة التي تربط عمله ببرامج التعددية التغيرية عند بلانشو ودريدا.

فما نهج بونج في استجابته لـ "الولع بالتعبير المستحيل" عن الأشياء؟ انطلاقاً من الرعب الصامت الذي تثيره المسافة الفريدة التي عليها الشيء، لا بد أن تسكن القصيدة - إن جاز التعبير - في الشيء، في صلابته التي تذوب في لعبة الخصائص والصلات والفوارق الدقيقة إلخ، والتي تنتهي به إلى الإيحاء. ولا يُعد ذلك منهجاً عاماً سائراً بما أنه يتغير مع كل موضوع. يكتب بونج: "أفضلُ تقنيةً واحدةً لكل شاعر، وبحد أقصى تقنية واحدة لكل قصيدة يُمليها موضوعها" (ورد ذكره في إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٥٨). ومن ثم، يمثل كل موضوع طريقة في الكتابة تفتقد الدلالة insignificant، وأسلوباً ينبغي على النص أن يُسلم نفسه له.

ولأن الشيء مُسلمٌ إلى اللغة، تغدو لغة الشيء أو القصيدة البادية هوائيةً ومساميةً إلى حد ما، فتتأى عن صلابه الشيء الغريبة، حيث توضع الزوايا المتنوعة في رؤية الأشياء وسياقاتها جنباً إلى جنب في نوع من المونتاج، أو التراقص بين خصائص الشيء المتوافقة على تنوعها، كما يوضع الشيء جنباً إلى جنب شيء آخر بطريقة تُبرزُ تفردهما. أما الموضوعات التي يفضلها بونج فهي موضوعات من النوع البلورى الصلب المنفصل المتميز المستقل بنفسه. ومن ثم، يفضل بونج تلك الموضوعات أو الأشياء التي لها قوام محدد بارز لا الموضوعات عديمة الشكل؛ فمثلاً لا يُفضلُ الماء موضوعاً وإنما كوب الماء في انتصابه، لا يُفضلُ الطين وإنما الأحجار. وعن الموضوعات من النوع غير المحبب إلى بونج نجد الإسفنجة sponge مثلاً عليها يتواتر في كلام دريدا:

الإسفنجة... تجد نفسها مدانةً متهمَةً في مقابل
البرتقالة... لأن الإسفنجة تظل مترددة ولا يمكن أن نقرر بإزائها
شيئاً. لا لأنها تمتص الفضلات السائلة غير المرغوب فيها بل لأنها

مائعةً بالقدر الذى يجعلها تمتص ما يُعدُّ فضلات وما ليس
كذلك، تمتص السائل العكر وأيضًا السائل الصافى (استنجة
العلامة/علامات بونج، ص ٦٤).

إن كل التقنيات - على قلتها - المستخدمة فى إبراز الشيئية الخاصة المميزة للشيء
تكشف بنفسها عن أنها تشكل عملية التحويل. وقد وصف جان بيير ريشار Jean-
Pierre Richard هذا التغير الذى يطرأ على الشيء أو الموضوع object
(objet) إلى لعبة/موضوع ob-game (ob-jeu) مقارنة إياه بحركة المغايرة
الشبيهية^(*) eidetic variation فى ظاهرة هوسرل؛ بمعنى عزل كنه الشيء
الخاص المميز له عن طريق الانتباه إلى ما يبقى ثابتًا فى مظاهره المتغيرة التى
يبدو عليها^(١).

غير أن المقارنة بالظاهراتية تظل مقارنة بعيدة. أولاً، لأن الشيء لم يعد -
كما قد رأينا - موضوعًا، ومن ثم لا يمكن أن يكون موضوع وصف بالمرّة. وثانيًا،
يستخدم بونج "وسيط" التمثيل بطريقة تجعل من النص أى شيء سوى أنه محاكاة
تُقلّد أى شيء. ولعل هذا الأمر يتطلب الآن مزيدًا من التفصيل.

(٢)

يقتضى تمثيلُ الشيء فى تفردهِ التزامَ النص بأن يغدو الشيء فيه متميزًا
فريدًا بالقدر اللائق. وعندئذ، ستكون القصيدة نفسها شيئًا بهذا المعنى:

(*) تُستخدم كلمة eidetic فى وصف الصور النابضة بالحياة التى علقت بالذاكرة تجاه أمر ما. ولكنها غير واقعية. وقد
لجأت إلى ترجمتها هنا إلى الشبيهى، بمعنى أن صفات الشيء المتنوعة التى يظهر عليها تشبه علينا كنهه وليس
فى حقيقة الأمر كنهه. ولعل هذه الترجمة تلائم السياق الظاهراتى الواردة فيه - المترجم.

بعد الاستعانة باللغة المميزة و"الظروف الفريدة" التى
تخلق "فى اللحظة نفسها" "الدافع الذى يجعلنى أمسك بقلمى"...
لوصف الأشياء "من زواياها الخاصة"، كى أعطى "انطبأعا
بخصوصية جديدة مميزة" - نجد بونج يشرح الأحوال والشروط
التى بمقتضاها يغدو "عمل المؤلف المكتمل... شيئاً": "لا مجرد
بلاغة لكل قصيدة" أو "نمجا فى كل عام أو فى كل عمل"
(إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ص ٥٦ - ٥٨).

تهيمن على كل أعمال بونج المطالبة بالأمر الخاص المتميز proper ("الواضح
النقى" وأيضاً "الحرفى الصحيح اللائق"). وتعنى كلمة proper معنى مزدوجاً هو
اللياقة propriety والملكية property. يملئ الشيء "وصف نفسه أو بالأحرى
كتابة نفسه" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٤٦)؛ ألا وإنها كتابة وصفية
منذورة بكليتها للشيء. وستغدو هذه الكتابة المتميزة ملك الشيء بالمعنى الذى
يجعله مستملاً هذه الكتابة ومنذوراً لها بمطالبته إياها أن تحاكيه. ومن ثم، يتوافق
الشيء مع الكتابة ويستملكها فى آن معاً؛ فيكون الموقعَ signer والموقعَ عليه
signed، يكون الموضوع ووصفه. وفى واقع الحال، يعمل بونج- فى النهاية- وفق
النهج المعروف فى المقدمة؛ ألا وهو أن العمل الفنى، بتجنبه الفهم بلغة المفاهيم
يفرض بنفرده الخاص طريقة تلقى خاصة به وإشراكاً فى طريقته فى الوجود
بوصفها شكلاً من المعرفة الخصوصية غير الخبرية، ألا وإنها معرفة تتطوى على
تغيير مفهوم المعرفة نفسه.

يؤدى هذا النهج إلى ممارسة فعالة على مستوى ما يسمّى عادةً "الأسلوب"
style؛ إذ يحقق بونج العديد من هاته الهيئات اللغوية التى تتركز فى العادة- خارج

عمل التمثيل والمعنى - على أنها شينية. اللغة نفسها موضوع، ويعالج نصٌ بونج اللغة معالجة عميقة بما هي شىء من الأشياء التى لا بد أن توصف بدقة (من خلال اللغة). وفى حقيقة الأمر، يقرأ جيرار جينيت Gérard Genette بونج بوصفه حالة من الكراتيلزم^(*) cratylism ممتعة عقلياً تُنتج تأثير الملاءمة أو المناسبة بين الأشياء وطرق محاكاتها بالكلمات المعتبرة أشياء^(**). ومن المدهش أن هذه المناسبة التى يُظن أنها تعنى فى العادة مادية اللغة نادراً ما تتشغل — المحاكاة الصوتية^(***) onomatopoeia والمشابهة الصوتية عند بونج. الأشياء - على الأصح - بوصفها كتابة تفتقد الدلالة - ترتبط - أولاً - بالصورة الخطية للكلمات (مثلاً الحرف العمودى "I" فى كلمة "pin"، شجرة الصنوبر the pin tree). وعلى هذا، تغدو العلامة الفرنسية^١ فى قصيدة المحار L'Huître الموضوعية فوق الحرف "r" لتحديد طريقة نطقه جزءاً من الرسم الأيقونى ومن كثافة نسيج القصيدة عبر محاكاة طريقة فى جدتها. كما ترتبط الأشياء - ثانياً - بالكثافة الدلالية التى تحملها الكلمات، وبدالاتها المعجمية كذلك.

ويقتضى تحويل الموضوع إلى لعبة موضوع أيضاً استثماراً بتلاعب بتاريخ تغيير دلالة الألفاظ. الأمر الذى يعنى أن هذا (المتخيل أو ما أشبهه) يُمكن لبُ الشىء وجوهره من أن ينحل. وشأن الغسالة washing machine فى أحد نصوصه، فالعملية عند بونج مدارها استخلاص الكلمات الملائمة المتميزة، أى تلك التى تنتهى إلى أن تبدو "صحيحة أو ملائمة" لما تسميه. الشعر يُعبّر عن معرفة خاصة. ومن هنا، تغدو أسماء الأعلام معبرة عن مزيد من الخصوصية. ويرصد جيرار جينيت

(*) الكراتيلزم تعنى: العلاقة الوجودية بين اللفظ والمعنى أو الدال والمندلول أو العلامة والمرجع - المترجم.

(**) المحاكاة الصوتية هي تسمية الأشياء أو الأفعال بحكاية أصواتها، على أساس تقليد الأصوات الخاصة بها أو

استعمال الكلمات التى يوحى لفظها بمعناها - المترجم.

هذا الأمر (ص ٣٧٨). وعلى نحو مماثل، تتفتح الأسماء النكرات وأسماء الأعلام على مروحة الجنس التصحيقي. فمثلاً تغدو كلمة Hironde (= طائر السنونو أو عصفور الجنة) ahurie donzelle أو horiondelle أو horizon d'ailes (ص ٣٧٩). وبهذه الطريقة، يغدو رسم الاسم ووصفه أجنحة تحلق عبر سماء (صفحة) النص.

ينتج عن هذه الممارسة الخاصة في الكتابة سلسلة من النصوص - تضارع نصوص ما لارمه - تتجنب أى تبسيط في تناول الموضوعات. وأما التمييز بين الدال والمدلول، والشكل والمحتوى، فيغدو تمييزاً غير مناسب للمقام. يقول سيرج جافرونسكى:

يُعدُّ عزل المدلول وإفراذه انحيازاً تاريخياً (محاكاة إيديولوجية)؛ أما تأكيد الدال بوصفه المحدد البارز في أدبية النص فيُعدُّ موازاةً بنيويةً مقابلةً يحلُّ فيها نموذجٌ مناظرٌ هو نموذج الدال محلُّ نموذج المدلول عبر عملية الاستبدال... [إن نص بونج] شكل جديد من الكتابة؛ وهو ما أسماه هنرى ميتشونيك Henri Meschonnic "معنى الشكل" (١٣).

ويقرأ جينيت - مسترشداً بجيرار فاراس Gérard Farasse - قصيدة بونج ١٤ يوليو 14 Juliet بوصفها نهجاً من العلاقة الوجودية بين الكلمة والشيء cratylism تمزج الأشياء بأسمائها (١٤). وينتج عن ذلك عدم حسم ما إذا كان النص ينشغل - في حقيقة أمره - بالشيء أم باسمه أم بكليهما. فلهذه الأولى، تبدو قصيدة ١٤ يوليو وصفاً لأحد المشاهد الاحتفالية كذلك التى يتوقع المرء رؤيتها فى ذكرى الباستيل، إلا أن هذا "الوصف" يُعدُّ مقدمة لقراءة تسترشد بالصورة الخطية للعنوان نفسه، فضلاً عن ما يرتبط بهذه الصورة من جناسات تصحيفية وتغيرات تاريخية فى دلالات الكلمات. وعلى هذا، يغدو شكل الرقم "١" من التاريخ ١٤ رمحاً pique،

كما يصبح شكل الرقم "٤" علماً مسدلاً على سنان بندقية... إلخ. ومن ثمّ، تدور القصيدة كذلك "عن" عنوانها بطريقة تستثمر من خلالها- إلى حد غير عادي- طبقات في العمل غير إشارية أو "تفتقد الدلالة". وحين تركز القصيدة "على" نهر السين، نقرأ السطر الآتي: "قلتمترج... هذه الأفكار عن النهر والكتاب!... وليختلط بلا حرج النهر والكتاب الذى حتمّ عليه أن يصير نهرًا!" (سفنجة العلامة/علامات بونج، ص ١٣٦).

إن قصيدة بونج التى تقع- كما يقول جافرونسكى- فى المسافة الواصلة^(*) hyphen بين الدال والمدلول، تتأرجح- أو تحلّق- بين حالة اسم العلم وحالة الوصف. وكلما أثقل النصّ نفسه بوحدات حروفية مفتقدة الدلالة وجناسات تصحيفية وتغييرات تاريخية غير مألوفة فى دلالات الكلمات، إلخ، تجنّب أو نجا من صفة التعميم المفهومى فى اللغة، وتحرّك نحو حالة الشيئية فى اسم العلم، بما تنطوى عليه من إحالة فريدة. وفى الوقت نفسه، فحتى يظل النص قابلاً للقراءة لا بد من وجود قدر ضرورى من التعميم الذى يُقرأ- فى هذه الحالة- على أنه وصف. غير أن الكتابة طبقاً للنهج الذى بمقتضاه لا يكف الاسم والشئ عن وسم أحدهما الآخر، تجعلنا غير قادرين على الممايزة بين القصيدة ووصف اسم (الشئ)، كما هو حاصل فى قصيدة "١٤ يوليو". الاسم والوصف، وصف الشئ ووصف اسم الشئ، يمتزجان فى عمق كتابة النص اللامتناهية:

يضع بونج قناعاً على كل اسم علم فيبدو كأنه وصف،
ويضع قناعاً على كل وصف فيبدو كأنه اسم علم؛ فيرينا من
خلال هذه الخدعة أن هذا الإمكان هو أساس الكتابة؛ ألا وإنه
الإمكان المفتوح دومًا، إلى درجة أن الأدب يعمل بمقتضاه بشئ

(*) المسافة الواصلة: علامة وصل أو شرطة صغيرة بين كلمتين لإدماجهما معاً أو تركيبهما فى اللغات الأوربية- المترجم.

السبل. فأنت لا تعرف ما إذا كان بونج يُسمَّى أم يصف، ولا ما إذا كان الشيء الذى يصفه/يسميه هو الشيء أم الاسم، هو اسم نكرة أم اسم عَلم (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ١١٨).

(٣)

لا يكتفى النصُّ بتمثيل الشيء تمثيلاً ملائماً فى خصوصيته الفريدة المتميزة (المستحيلة)، وإنما يحمل- فى الوقت نفسه- خصوصية مؤلفه الفريدة. فلا بد أن نص بونج قد كتبه بونج، ولا ريب فى أنه نصه:

يعتقد بونج أن نصه لا يخص أحداً آخر غيره، بطريقته الخاصة المتميزة فى الكتابة، وبطريقته الخاصة المتميزة فى التوقيع. ولم يعد يوجد ذلك التميز- ضمن حدود الشأن الخاص المتميز- بين جذعىّ الملكية property والملكية propriety (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٢٨).

ولا يُعدُّ هذا الاعتقادُ نزوعاً نرسيسياً، ولا تطلعاً إلى "ترك بصمة المرء المميزة" أو "إنشائها" بالمعنى السطحى، وإنما هو خضوع زائد لقانون الشيء على طريقته الخاصة.

تعنى الكتابة "الخاصة المتميزة" إنتاجَ نصوص يتأهب المرء لنشرها باسمه. هذا التشديد على الخصوصية المانزة يمثل أساس الجزم بأن فلاسفة من أمثال هيجل لا يكتبون نصوصاً خاصة، أى أنهم غير مستعدين للتوقيع باسمهم الخاص بدلاً من التوقيع باسم التعميمات والكليات الفلسفية، مثل "الحقيقة"، فى غالب الأحوال:

يتنكر كل فيلسوف للخصوصية المميزة التى ينطوى
عليها اسمه، كما يتنكر للخصوصية لغته وظروفه، فيتحدث باسم
المفاهيم والتعميمات التى هى قطعاً لا تخصه وحده (إسفنجة
العلامة/علامات بونج، ص ٣٢).

ومن ثم، لا تتفصل الكتابة الأدبية الخاصة المتميزة عن عملية التوقيع الخاصة
بالمتميزة، لا بمعنى الكتابة باسم المؤلف الخاص فقط بل أيضاً بمعنى إثباتات
المصادفات أو الاحتمالات الطارئة contingencies التى تؤلف فى مجموعها تفرد
الشأن الخصوصية المتميز. ومن هنا، إثبات مصادفة حيازة اسم ما (اسم "فرانسيس
بونج") لا اسم آخر، هذا أولاً. ثم ثانياً، مصادفة الكتابة بلغة ما. وثالثاً، مصادفة
الكتابة فى زمان ومكان (فتأريخ كتابة العمل هى أيضاً توقيع). فضلاً عن أنه بدلاً
من الحديث عن الكاتب الذى "يحوز" هذه المصادفات، لعله من الأدق الحديث عن
الخصوصية المميزة التى ينطوى عليها الاسم واللغة والزمان والمكان، إلخ.

ومن بين هذه المصادفات أو الاحتمالات الطارئة المثبتة باسم الخصوصية
المميزة، يظهر أول ما يظهر - على وجه خاص - فى كتاب إسفنجة
العلامة/علامات بونج Signsponge علاقة الكاتب ونصوصه باسم العلم. وإذا كان
بونج يتمتع بقدر من الامتياز فى هذه الأمور فربما لأن أشعاره الخصوصية المميزة
له عن غيره تثبت المصادفة (مثلاً، مصادفة امتلاكه اسماً بعينه) بوصفها - وهنا
المفارقة - سمة جوهرية فى نصوصه الشعرية. وعليه، فإن وسم أسماء الأعلام
بميسم الأوصاف، والعكس بالعكس - الذى لاحظناه فى القسم السابق المتعلق
بالشئ - ينطبق بالقدر نفسه - وفى الوقت نفسه - على العلاقة بين "فرانسيس بونج"
Francis Ponge والنص. ويشهد الاهتمام بالحروف والجناسات الصحفية وما
أشبه - فى مجموع أعماله - على إثبات توقيع الكاتب فى كل موضع من أعماله.
ولا يعنى ذلك طريقة فى التعبير عن نزعة نرسيسية غير متمركزة، وإنما

المشاركة فى نهج التعبير عن الشأن الخاص المميز أو اسم العلم وتلّم الأسلوب الخصوصى المميز له. وبلاستناد إلى المناقشة المعطاة فى نياية الفصل السابق، يمكن القول بأن بونج يطمح إلى جعل توقعه- بالمعنى المتعارف عليه- توقعًا يُعَبَّرُ عن تفرد العمل تفردًا أعلى.

إن إثبات المصادفات أو الاحتمالات الطارئة contingencies التى تتألف منها الخصوصية المميزة يُعَدِّلُ- فى النهاية- نهج فعل التوقيع مرتين؛ أى لا يُكْتَفَى بوضع الاسم فى نهاية النص بل جعل هيئته المادية ملكًا للمرء على نحو لا مرأى فيه من خلال خصائصه النوعية المميزة له، ومن ثمّ الاستغناء عن الحاجة إلى التوقيع بالمعنى الأول. أما عن اسم العلم فيغدو التوقيع به كالنصب التذكارى على هيئة نص: ومع كل ذلك، "هل التوقيع بصيرورته شيئًا يكسب أم يخسر؟" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٢٦).

يمكننا رؤية التعقيد الذى يُضَفِّرُ المحاكاة mimesis من خلال هذا التحقيق أو الأداء التعددى المتكرر: أولاً، الشئ الذى يتم تمثيل تفرد فى نص ما- وقد أسلم نفسه إلى هذا المطلب- يغدو هو نفسه- ثانيًا- "شيئًا" (آخر)، بالمعنى الذى يجعله يشير فى اللحظة نفسها إلى بصمة مؤلفه الفريدة الخصوصية المائزة له، وهذا ثالثًا.

كما يمكن أن يُصاغ ذلك صياغة جديدة على أنه فعل توقيع وتوقعات، آخذين فى الحسبان "التوقيع" بالمعنى المعتاد عند إنشاء شارة فريدة على صحة النسبة:

سَيُعَلِّمُنَا بونج كل الطرق... وكل العمليات التى يمكن للمرء من خلالها إنشاء توقعه على نص ما وإنشاء نصه شيئًا وإنشاء توقعه شيئًا والشئ توقعه (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٢٠).

وعندئذ، سيجعل هذا النهجُ الشيءُ يُوقَّعُ على نفسه فى النص، ويُوقَّعُ بوصفه نصًا. وفى الوقت نفسه، يُحرِّزُ النصُّ/الشيءُ توقيعَ المؤلف.

ولا بد من الاعتراف بأن هذا النهج المعقد مستحيل. فبخصوص الأمر الأول، يغدو كل حديث عن "جعل الشيء يُوقَّعُ" حديثًا مشكوكًا فيه. وفى حقيقة الأمر، يغدو الشيءُ *la chose* "سيدةً رهيبَةً، تبقى صامتةً إزاء كل استبداد زائد، حين يكون على أن أعطيها الأمر نفسه الذى تعطينيه" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١٦، التشديد من عندى). وفى التقابل بين بونج والشيء، يظل الشيءُ غيرَ ملتزم حتى بالأمر "الصادر" عنه. وعلاوة على ذلك، بقدر ما أن بونج هو "شيءٌ" التفرُّدِ نفسه فى كل لحظة، فهو ليس بأزيد من الشيء فى التزامه. فما مشروع بونج هنا سوى "شبه هلوسة محاكاةية" *mimetic quasi-hallucination*، وسنغى "إلى مواءمة الآخر واستملاكه بإخلاء السبيل أمامه حتى يأتى على ما هو عليه": "تركه يُوقَّعُ على نفسه بينما يُوقَّعُ بونج نيابةً عنه وباسمه" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١٣٨).

يبدو الأمر منذ البداية أمر استيلاء على توقيع الشيء بواسطة التعليم عليه وتشكيله "بنحْوٍ خصوصيٍّ" مميز وبكتابة جديدة" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١٣٢). وعلى سبيل التمثيل، يستشهد دريدا بسطور من عمل بونج *طيور السنونو The Swallows* أو بأسلوب *طيور السنونو*:

ريشة مسنونة مدببة، مغموسة فى مداد أزرق أسود، أنت
تكتب نفسك على عجل!...

كل طائر يطرح نفسه فى الفضاء مندفعًا، يقضى أطيّب
أوقاته يُوقَّعُ على الفضاء. [...] ترحل الطيور عنا ولا ترحل:
لا وَهْم فى ذلك أو خداع (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*،
ص ص ١٣٢ - ١٣٤).

ومع ذلك، لا يحقق طائر السنونو، كلا ولا بونج، عرضاً خصوصياً مميزاً هنا، لأسباب سأشرحها على النحو الآتي. بتعبيرات تخطيطية، يتعلق عدم حدوث الأمر الخاص المميز - الذى يبدو أنه يُخَيَّبُ رجاء نهج بونج - كما أوضحت فى الفصل السابق - بعدم إمكان فصل المحاكاة عن السقوط إلى هاوية عدم تنهاى المعنى *mise-en-abyme*. وتحتل قضية المحاكاة قِدرًا من كتاب *إسفنجية العلامة/علامات بونج Signsponge* لا يقل عن ما تحتله فى مقال "جلسة مزدوجة" *The Double Session*. فالنشء الذى هو محل نقاش يلزمُ المرءَ "بإعادة التفكير فى المحاكاة من جميع جوانبها..." (*إسفنجية العلامة/علامات بونج*، ص ٤).

وفى موضع متأخر نسبياً من درس دريدا، يتناول نصُّ بونج "حكاية خيالية" *Fable*، وهو يتكون من سطرين شعريين فقط - غير أنه النص الذى "يتيحاً لتبديد كل شيء على نحو يجعله غير مترابط ولا يمكن الاستعاضة عنه بغيره" (*إسفنجية العلامة/علامات بونج*، ص ١٠٢) - ألا وهما: "بالكلمة ومن خلال هذا النص، تبدأ الحكاية إذن/سطرها الأول يقول الحقيقة" (*إسفنجية العلامة/علامات بونج*، ص ١٠٢). ولربما يُسلَّمُ المرءُ هنا بحركة إحالة شاملة كتلك التى ظهرت فى نص مألوفه *محاكاة* فى الفصل السابق، تُزيحُ المحاكاة بكلاً معنييها: معنى التقليد/التمثيل، والمعنى الظاهراتى الذى قوامه عرض ما يُظْهِرُ ويُقدِّمُ نفسه.

ويمكن رسم هذه الحركة من جديد إلى ما لا نهاية من خلال نص "حكاية خيالية" *Fable* بطريقة تخطيطية (بالكلمة ومن خلال هذا النص، تبدأ الحكاية إذن/سطرها الأول يقول الحقيقة). أولاً، تؤدى القصيدة ما نقوله؛ فهى تفعل ما تدعيه، أى تبدأ بالكلمة "by". وثانياً، تُمَثِّلُ القصيدة أيضاً ما تفعله، فتشير إلى نفسها من خلال تعيين (ذاتى)، يبدو أنه يؤسسها. وثالثاً، لم يعد المرءُ بقادر - من ثم - على الزعم بأنها "تفعل" تماماً ما نقوله، بما أن ما يُفَعَّلُ ليس إلا تمثيل الفعل. غير أن هذا الفعل المُمَثَّلُ لا يُمَثِّلُ أو يحاكي شيئاً خارجياً. فالقصيدة لا تُمَثِّلُ شيئاً أو تُعيد

تقديمه، والأصح أنها لا "توجد" إلا بوصفها ذلك الانتقال المتردد بين "الفعل" و"تمثيله" دون تمييز بينهما. ومن ثم، يغدو المحال إليه - الأمر المقلد أو المحاكى - هوة لا قاع لها أو يغدو ما لا يُستبرَّ غوره دون مشار إليه. ولا تنعكس القصيدة على نفسها؛ لأنها لا توجد هي "نفسها" بوصفها المشار إليه؛ فما طريقتهما في الوجود إلا حركة مكوكية، تُقْبَلُ وتُدْبِرُ، دون تمييز أو تطابق بين "الفعل" و"التمثيل" الذي يشكلها/يفككها في المقام الأول.

قصيدة "حكاية خيالية" Fable - وإن كانت تتكون من سطرين شعريين فقط - تعلن عن "بنية" أو "حركة" تتحكم في الهلوسة المحاكائية في شعر بونج: الرغبة في تمثيل مستحيل، وإنشاء توقيع خاص مميز، وقبل ذلك الرغبة في طريقة تسلّم فيها اللغة نفسها للشيء كي تتقل كنهه الخصوصي المميز، الذي هو - أيضاً وحتماً - لغة نصف أو تلقن هذا النقل أو التحويل (على نحو ما يحدث عند هيدجر؛ فالشعر لا يمكنه سوى أن يكون شعر الشعر). ويُعطى دريدا هذه الحركة العميقة بلا قرار اسم "الفتنة" allure؛ ألا وإنها حركة تنتجها الكتابة وفي الوقت نفسه تشكل الصعوبة الحقيقية في الكتابة (قارن بذلك، "الفتنة" عند بلانشو). وعن المنشفة الإسفنجية sponge towel بوصفها نموذجاً لـ "الشيء المتعذر والموضوع المستحيل"، نقرأ الآتي:

قصة المنشفة الإسفنجية... هي - في حقيقة أمرها -
حكاية خيالية... نسخة من اللغة وأثرها عجيبة (fabula). غير
أنه بذلك، وبه وحده، يمكن الشيء بما هو آخر وبما هو شيء
آخر أن يمرّ بفتنة حدث لا يقبل الاستملاك أو المواءمة (البدو
الجديد في هاوية Ereignis in abyss). تلك حكاية الفتنة
الخيالية the fable of an allure (وأنا أسمى باسم "الفتنة" سلوك
الشيء الذي يأتي بلا إتيان، ذلكم هو الأمر الذي يهمن في هذا

الحدث الغريب) حيث لا شيء يحدث سوى ما يحدث في قصيدة
"حكاية خيالية" Fable (سفنجة العلامة/علامات بسونج،
ص ١٠٢).

لقد آل الشعر الهيدجري هنا إلى حركة لغة خارقة لا وصف لها أو عميقة بلا
قرار، يتم بها إثبات تفرد الشيء - والآخر - بوصفه سرد استحاليته. وتبقى القصيدة
بما هي أثرُ trace هذه الخطوة ولا pas الفريد. وعلى سبيل المثال، ما طائر
السنونو سوى أسلوب في الوجود هو نفسه أسلوب في الكتابة: "لا ينى كل طائر
من طيور السنونو عن رمي نفسه - وعلى نحو أدق بذل نفسه - عبر فعل من أفعال
التوقيع على السماوات؛ فهو يُوقَّعُ عليها بما يميزه عن غيره من صفات" (سفنجة
العلامة/علامات بسونج، ص ١٣٢). وما يأتي الشيء إلا ليعيد وسم نفسه بما هو
كتابة، ألا وإنها كتابة تحاول وسم نفسها بالخصوصية الفريدة المميزة لطائر
السنونو. ولا يُكتفى بـ "تشبيه" طيران الطائر بأنه كتابة باراف (*) paraph عبر
السما؛ بل تشبه كتابة القصيدة بطيران الطائر. إن الحدث وسرده يتداخلان عبر
هلوسة محاكائية، فيعيد كل منهما وسم الآخر وسمًا بعيد الغور. ولم يعد معنى
القصيدة مشارًا إليه آمنًا على نفسه خارج النص (طائر السنونو "الواقعي" أو
"الخيالي"). ولا يمكن لأية قراءة شكلية أن تُقدَّرَ قبضُ التوقيع هذا أو تعاييره وتقيسه
أو تحسبه. إذ إن نص "١٤ يوليو" لا يدور "عن" اسمه فقط، ولا يكمن معناه في
"نفسه" أو في "الكتابة" عبر عملية من انعكاسه على نفسه. هذا النص لا يشير إلى
شيء آخر، كلا ولا إلى نفسه، وإنما يشير إلى نفسه بما هي هذا الآخر، عبر حركة
مُقبلة مُدبرة يتحركها "اللاتمييز" الغريب إقبالاً وإدباراً. لذا، ما هذا الشيء/اللاشيء
الهلوسي سوى طريقة وجود طيور السنونو أو بأسلوب طيور السنونو. ولأن هذه

(*) الباراف: ذيل زخرفي يُختتم به التوقيع تجميلًا له، أو منعا لتزويره - المترجم.

الطُيور تكتب نفسها في السماء، وعبر الصفحة، فليس من الممكن تحديد مكان مرجع هذا النص المكتوب:

إن الضمير ٤^٠ الراجع على الفاعل [في العبارة
[tu t'écris vite! يرجع على نفسه، مشيراً إلى نفسه، ويدل
بوضوح على أن عليه القيام بالتوقيع على النص، غير أن
الإشارة تُحَلَقُ بعيداً في هذا المرور الهوائي، تضع الشيء بالخط
والكتابة في مدار (استنجة العلامة/علامات بونج، ص ١٣٢).

فالحال أن المرء يمكنه الحديث عن إسقاط elision معنى النص من الحساب؛ لا
بسبب قصور ما أو التباس أو إيماء إلى ما لا يقال، وإنما - على الأصح - بسبب
إسراف المعنى excess of meaning بإيعاز من خصوصية القصيدة وتفردها
الدلالي، ويضارغ إسراف المعنى هذا إسقاطه من الحساب تقريباً^(١٤). والأكثر من
هذا، فلأن قصيدة بونج تركز إلى صورة الأشياء الخطية وأسمائها، بعدد من
الجناسات التصحيفية المتنوعة، وأصول الكلمات (الخيالية) بتنوعها الدلالي إلخ -
نجد هذا التمييز الغريب يغطي الفرق بين الأسماء والأشياء (والحال نفسه في
نص "١٤ يوليو"): "أنت لا تعرف ما إذا كان بونج يُسمَّى أم يصف، ولا ما إذا كان
الشيء الذي يصفه/يسميه هو الشيء أم الاسم، اسم نكرة أم اسم علم" (استنجة
العلامة/علامات بونج، ص ١١٨).

وهكذا، لا يمكن فصل ممارسة بونج الشعرية عن السقوط إلى هاوية عدم
تناهى المعنى mise en abyme. أما التوقيع الخالص - سواء كان توقيع الكاتب أم
الشيء - فهو حدثٌ تعيين (ذاتي) محض وفريد لا يمكن تكراره، وحتماً أنه حدث
"بلا معنى"؛ لأنه لا يَنْبُتُ إلا لـ هذا/الشيء/الآن. ألا وإن هذا التوقيع الذي يَعْدِلُ
الطبيعة مستحيل. ومطلب التفرد أو الرغبة فيه مستحيل أيضاً. وعلى الرغم من
بقطة التوقيع ومحاولته أن يكون هو نفسه تفرّد الشيء فقد استحال تجنب مبدأ

التعميم؛ إذ من شأن الحدث الفريد أن يُضْرَبَ به المثل فيُسْتَخْتَمَ في إيضاح حدث غيره وشرحه. وهذا معناه أن الحدث الفريد - من حيث إنه يُضْرَبُ به المثل - ينطوى - بوجه عام - على مفارقة. من هذه الناحية، ينطوى الشيء - في حقيقته - على رباط مزدوج. إذ ينبع تفرد الشيء - أولاً - من تمنّعه على التعميم وتمنّعه على أن يغدو مَضْرَبَ المثل. لذا، أمكن القول بأن الشيء يصون نفسه ويحفظ عليها قوتها بإبائه أن يُضْرَبَ به المثل. ثم ثانياً، أمكن القول - بالقدر نفسه - بأن تفرد الشيء ينبع من طريقته المغالية في أن يكون مَضْرَبَ المثل. إذ كلما تمنّع على أن يُضْرَبَ به المثل صار أدعى لأن يُضْرَبَ بتفردة المثل. وكلما ضُربَ بتفردة المثل زال التفرد، والعكس صحيح. فالحال كما لو أن ثمة بنية فراكتالية غير منطقية تُضَاعَفُ من نفسها أو تستنسخ نفسها على مستوى مجالها الأصغر والأكبر في آن معاً. ألا وإن من شأن الأشياء

أن ... تكون دائماً أمثلة بلا مثال على تفرداها نفسها، ألا وتلك هي ضرورة الأمر الاعتباري التصادفي العارض، شأن كل نصوص بونج وكل توقيعاته، دائماً فريدة، لا مثال لها، ومع ذلك يتكرر الشيء (نفسه)، هو نفسه، بلا كلل (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٩٠).

إن مشهد التوقيع لهُو مشهد "الشيء نفسه في عدم تطابقه مع نفسه"؛ ذلكم مشهد البُدُوّ الجديد Ereignis في هاوية: "ما التوقيع إلا سقوط في هاوية (هاوية الشأن الخاص المميز) نفسها، خارج الاستملاك أو المواءمة لا يقبلهما exappropriation" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ١٣٢). وفي الوقت نفسه، يقلقُ دريدا من فصل هذا الرباط المزدوج الذي ينطوى عليه فعل توقيع الشيء عن "ميتافيزيقا الخاص المميز، أو ميتافيزيقا القرب، أو ميتافيزيقا الحضور" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٩٨). ويقول دريدا - عبر سلسلة من

التلميحات إلى هيدجر شبه تهكمية- إن الشيء ينطوى- على الأصح- على "الأمر الأقرب بما هو الشيء المستحيل، فهو الأكثر نوالاً ونكراناً، وهو دوماً الآخر أو الشيء الآخر الذي يجعل الشيء شيئاً، أو فننقلُ شَيْئَةَ الشيء" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٩٢).

ويوحى هذا النبؤ عن الاستملاك أو المواءمة exappropriation بالرباط المزدوج الذي ينطوى عليه حدثُ البُدْوُ الجديد Ereignis في الهاوية. فلا شيء يقع على نحو خاص متميز؛ بمعنى أنه لا وجود لشأن فريد خالص أو لشأن عام شائع خالص. وكما يحق الآن تخيل أن تؤدي إعادة التفكير في "الشيء" إلى بيان يضع هيدجر في هاوية. فأنحاء الشيء "هنا/هذا/الآن" التي تعطي الشيء تفرداً لم تعد تعكس ما قاله هيدجر عن الشيء في مقاله "الشيء" The Thing. فما أمكن شيء سوى في الفتنة allure، عبر خطوة ولا pas بما هي الخطوة/الوقفة في آن، على ما أوضحناه من قبل.

إن "إزاحة" هيدجر هذه، لهي السياق الذي تتموضع فيه أهمية ممارسة بونج الشعرية: يبدو لي أن بنية السقوط إلى هاوية اللاتناهي، كالتى يمارسها بونج، تُكرّرُ هذا المشهد [مشهد السقوط] كل مرة: كل مرة، غير أنه حَتَمَ على كل مرة أن تأتي إتياناً مخصوصاً (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٥٠).

في عمله "الموضوع هو الشعرية" The Object is Poetics (١٩٦٧) يقول بونج القولُ المُشاكِلُ؛ يقول إن كل شيء- بحد ذاته- حدثٌ في الوجود فريداً (قما الذي يوجد؟ ما يوجد سوى تعاقب في طرق الوجود. فثمة الكثير الكثير من الموضوعات أو الأشياء، على عدد ما شئت من إغماض طرف العين)^(١٦). وما يهتم به، إذن، نهجُ الكتابة المخصوص عند بونج هو "الحدث" النصي الذي يُهيئ

الانفتاح على الآخر، على تفرد قوة اقتحامه بينما يحو أو يطمس هذا الاقتحام نفسه مكانته الفريدة (المطلقة)، من خلال بنية هاوية عدم تناهى المعنى؛ ألا وإنها بنية مُعدّبة. فما ثمة الآخر الخالص. أكثر من هذا وذلك، ما دامت اللغة شرط إثبات الآخر أمكن القول بأن الآخر لا بد أن يغدو مشوباً غير محض عبر عملية التعميم التي تجرى لإظهاره. ومن الجائز القول بأن الخصوصية المميزة تنتج أيضاً عن ذلك الذى يبدو أنه يتجاوزها. يقول أرن هارفى Irene Harvy إن "الخصوصية المميزة المحضة أو الخالصة" لهى تصور "تشكّل لاحقاً" لعله يشير إلى ما هو أبعد من اللغة لا إلى ما خلفها... لذا فهو نتاج اللغة، وإن يكن مجاوزاً لها^(١٧). لذا، لا تنفصل شعرية بونج أيضاً عن هاوية لا تناهى المعنى؛ لأن التوقيع يُعيد الوسم من جديد حتماً. غير أن هيئة النص هذه، تتجلى أحسن الانجلاء فى مقاله الأحدث الذى يتناول تواريخ الأيام.

تاريخ اليوم - حاله من حال اسم العلم أو التوقيع - تاريخ فريد خاص مميز. غير أنه لكى يقبل القراءة أصلاً لا بد أن يُزال - إن جاز القول - عن تفرد المزعوم بقابليته التكرار فى التقويم. وإنّ التناقض بين الخاص الفريد والعام الشائع لهُو التناقض الصارخ فى حالة تواريخ الأيام على الأخص؛ فتكرارها منقوش فيها بفضل وظيفتها فى دورة التقويم. وحتماً، يظهر تاريخ يوم ما بوصفه نفى الأمر عينه انذى يُعيّنُ تفردَ هذا اليوم. تلك هى بنية قبوله القراءة. وبدون هذه البنية لن يكون تاريخ اليوم سوى إشارة أو علامة مطلّسة لا تنفكُ شفرتها، والحق أنه لن يكون تاريخ يوم بالمرة:

يطمس تاريخُ اليوم نفسه حين يقبل القراءة؛ إذ لا بد أن يحو فى حد ذاته قدرًا من تفرد كى يستبقى فى القصيدة ويُديم ما يُخلدُ ذكراه؛ وفى ذلك تكمن مصادفة الجزم بعودته

الشبحية. وبما أن هذا الإلغاء عبر حلقات العودة أو تحليقها من
أخص لوازم حركة تاريخ اليوم عينه، وَجَبَ أن ما يُخَلِّدُ ذكرى
نفسه - من ثم - هو اندثار تاريخ اليوم أو فئاته، ألا وإن ذلك
لهو نوع من اللاشيء أو الرماد ash (عادة مميزة، ص ٣١٨).

غير أن هذا "الرماد" يبعد عن أن يكون عدمية محضة في تاريخ اليوم. إذ تعنى
قابلية الإعادة iterability التى يصدر عنها تاريخ يوم ما أن تفرد الفاعل وهمياً
فى يوم "الثالث والعشرين من فبراير" يخلو السبيل لا إلى مجهولية عامة، وإنما إلى
تاريخ اليوم "نفسه"، إلى "ثالث وعشرين من فبراير" آخر فى الأعوام السابقة
واللاحقة. وبفضل قابليته التكرار الأصلية فيه، يحشد تاريخ يوم "واحد" ما يكمن فيه
لتخليد ذكراه أكثر من أى حدث: هل يوجد يوم واحد هو "الثالث والعشرون من
فبراير" أم كثير منه، حتى وإن تحدث المرء عن السنة نفسها؟ إن قصيدة سيلان
Celan "الكل فى واحد" In Eins، باحتوائها أربع لغات تتعلق بتاريخ يوم "واحد"،
تفتح تاريخ هذا اليوم على وجود تعددية تتكرر "فى أماكن متفرقة... وفترات زمنية
مختلفة، ولغات أجنبية متميزة تترافق مع بعضها بعضاً من أجل إحياء الذكرى
السبوية نفسها:

الكل فى واحد

الثالث عشر من فبراير.

بشغاف القلب

عادة دارجة مميزة توقظ نفسها. معك

أهل

باريس

لن تمروا

(عادة مميزة، ص ٣١٩).

ويؤدي هذا التعدد المتكرر الذي لا يمكن حسابه ضمن حدود تاريخ يوم ما إلى تعليق السياق المحدد. وحتّم أن تتصف الخصوصية الشعرية المميزة- بما هي تاريخ يوم- بهذين المظهرين الآخرين من مظاهر الأدبي المشروحين إجمالاً في مفتتح هذا الفصل: حين يسمّ تاريخ يوم ما "نفسه" بطريقة غير محسومة أو غير قطعية undecidable يكتسى تعقيداً يتعذر تميّطه:

فيحشد معاً... تقريباً كلّ الفرائد الظاهرة والخفية التي تنقسمه،
وتداوم مستقبلاً على تقاسم تاريخ اليوم نفسه (عادة مميزة، ص
٣٢٦).

يبدو تاريخ اليوم موزعاً بين طريقتين: الرماد أو العدمية: وتتمثل الطريقة الأولى في أن "الإحالة إلى رماد" incineration كامنّة في صيرورته فريداً التفرد التام؛ فلا يقبل القراءة ولا التكرار. أما الثانية فمعناها أن العدمية لا تنفصل عن قبوله التكرار والقراءة. وتتحرك قصائد سيلان في الحيز بين هذين الطرفين. فإن كان ينعاد وسمّ التفرد بما يكمن فيه من إحالة لا يمكن حسابها إلى تواريخ أيام آخر، إلخ، فهو يظل برغم ذلك "إشارة فريدة" (عادة مميزة، ص ٣١٤، التشديد من عندي):

لعلنا نقول إن الكتابة الشعرية تُورّخُ يوماً ما- بكل ما في
الكلمة من معنى- مضفين بذلك صفة الراديكالية والتعميم
عليها بلا فطنة. تلك هي كل شفرة التفرد التي تعطيها قدرها
وتستدعيه، تعطيها زمّنها وتستدعيه عند المخاطرة بفقد العطاء
والاستدعاء عبر تعميم العودة وقابلية قراءة المفهوم تعميماً

هولوكوستيًا، في يوم الذكرى السنوية وتكرار ما لا يقبل التكرار (عادة مميزة، ص ٢٠).

إن اقتصاد الخاص الفريد والعام الشائع - هذا الاقتصاد نفسه الذى يمحو أو يطمس تفرد الحدث ويصونه أيضًا فى غيرية جديدة مشوبة غير خالصة - يعمل عمله من خلال توحيد التوقعات وضمها معًا فى ممارسة بونج الشعرية. وكما قد رأينا أعلاه، كان نهجه "جعل توقيعه نصًا، وجعل نصه شيئًا، وجعل الشيء توقيعًا" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٢٠).

للوهلة الأولى، يبدو أن تعميمية اللغة تمحو حتمًا توقيع الشيء فى حالات ظهوره نفسها. غير أن المرء لم يعد بقادر على الحديث بدقة عن "تعميمية اللغة" أو عن اللغة بوجه عام. وليس السبب الوحيد فى ذلك أن المعنى المقصود فى نص بونج ينحو بأكمله إلى أن يكون معنى خصوصيًا مميزًا لا يتكرر. إذ بعد اعتبار البذو الجديد Ereignis فى الهاوية، لا يمكن الحديث عن اللغة بوجه عام بأكثر من الحديث عن "الوجود بوجه عام". فحق أن ما يتبقى هاهنا السمة الأكثر جذرية فى اهتمام بونج بالتفرد. إذ يغدو البذو الجديد Ereignis - غير المستملك - غير متمايز عن حدث الشأن الفريد برباطه المزدوج.

وما يبدو أنه يمحو توقيع الشيء/الكاتب أو يطمسه ليس تعميمية اللغة بل توقيعًا آخر؛ توقيع الآخر المتأثر بمضاجعته التوقيع الأول، والحق أن كليهما يتأثر بآخره. وحقيقًا أيضًا أن الخصوصية المميزة للحدث النصي (التي بواسطتها يشير الشيء واسم العلم أحدهما إلى الآخر) تستكن فيما يسمى "المصادقة على التوقيع" countersignature حيث يرسم وينمحي كلا التوقيعين (توقيع الكاتب وتوقيع الشيء). أو الأدق القول بأنه ما دام هذا "المحو أو الطمس" effacement يمثل شرط ظهورهما فإن التباين بين الشيء والكاتب لهما التباين الذى فيه "لا يكون ما يتم تبادله شيئًا محددًا يوقع عليه فى النهاية، بل يحدث كل شيء بمقتضى التوقيع

نفسه" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ١٢٦). عندئذ، تغدو المصادقة على التوقيع اسم النص نفسه، وخصوصيته المشوبة غير الخاصة.

ولمّا كان عمل دريدا إسفنجة العلامة/علامات بونج *Signsponge* نصّاً نظرياً فقد أمكن دريدا التوقف عند هذه النقطة من التحليل بغرض متابعة نقاش معقد يتعلق بالبنية وأصل تكوين هذا المهبل *hymen* المتمنّع على الشأن الخاص الفريد والعام الشائع الذي يؤلف النص الأدبي، وخلص إلى الآتي:

حين يتضمن كل نص المصادقة على توقيع الشيء الآخر، يجد نفسه مزوداً بخصوصيته المميزة التي لا يمكن استبدالها، ومن ثمّ مزوداً بتوقيع منفصل عن اسم دائم لمؤلف "عام" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ١٢٨).

والحاصل أن عمل دريدا إسفنجة العلامة/علامات بونج *Signsponge* لا يكتفى بالتّظهير لإمكان علم الشأن الفريد *science of the singular*، وإنما يسعى أيضاً إلى ممارسته.

يُظهِر علم الشأن التصادفي العارض *science of contingent* بوصفه - بالضرورة - علم أطراف أو حدود *science of borders*. ومن هذه الزاوية، يلزم التطرق إلى حديث عن تصور الحدود في فلسفة العلم.

نمّة افتراض في فلسفة العلم، وفي الممارسة العلمية، قد استمر وقتاً طويلاً، مؤداه أن الظواهر تُفسّر تفسيراً اختزالياً^(*)؛ بمعنى أنه يجوز - بدءاً - تفسير الظواهر النفسية بالظواهر البيولوجية، والبيولوجية بالكيميائية، والكيميائية

(*) الاختزالية: محاولة تفسير جميع العمليات البيولوجية بالنواميس الطبيعية وغيرها من التعليقات التي يصنعها علماء الكيمياء والفيزياء في تفسيرهم المادة غير الحية - المترجم.

بالفيزيائية. وتعرض هذه الفرضية^(*) hypothesis- التي تُعرف بأنها "وحدة العلم"- لكثير من النقاش مؤخراً. وعلى سبيل المثال، اعترضت هيلاري بوتنام Hilary Putnam اعتراضاً مقنعاً على النزعة الاختزالية reductionism، فرأت أن بعض الحالات التي يمكن فيها استنباط ظواهر مستوى أعلى من مستوى أدنى، لا تقدر على تفسير هذه الظواهر^(١٨). فمثلاً، قد يسعى "تفسير" على المستوى الذري إلى إيضاح السبب في أن سداة ما لا يمكنها المرور من فتحة مستديرة صغيرة، ويمكنها أن تمر من خلال فتحة أكبر. وسوف يناقض هذا التفسير نفسه لو كُلف نفسه عناء "مزاكمة معلومات غير ذات صلة" يفرق فيها الفهم وتَشْوِش عليه، بينما المطلوب من التفسير أن يثير إلى "أن ثمة شيئين كبيرين متقاربين في الوسع، وأن أحد التقيبين كبير بما يكفي لمرور السداة وأن الآخر ليس كذلك" (ص ٢٠٦).

والأكثر من هذا أنه يستحيل في كثير من الأحيان استنباط ظواهر مستوى أعلى من مستوى أدنى:

على فرض وجود بنية صغرى في السداة واللوح فالمرء
 يمكنه الاستدلال على الوسع. أما إن فرضنا وجود بنية صغرى
 في المخ والجهاز العصبي فالمرء لا يمكنه الاستدلال على أن
 علاقات الإنتاج الرأسمالي ستوجد. والكائنات المادية نفسها
 يمكن أن توجد في الإنتاج السلعي السابق على الرأسمالية، أو في
 الإقطاعية أو الاشتراكية أو أية أنظمة أخرى (بوتنام،
 ص ٢٠٩).

(*) الفرضية: ثمة الفرضية أول تعميم يُطرح في عملية البحث العلمي الصوبية؛ بغية تعليل معطيات قائمة، أو بغية الاسترشاد بها في جمع هذه المعطيات. فإذا أُبديت الوقائع فرضية ما، على نحو خالٍ من التفرعات المهمة، أصبحت تلك الفرضية نظرية theory. أما إذا قام الدليل القطعي على صحتها بحيث يتعذر الطلوع بأية نظرية أخرى قادرة على تعليل المعطيات نفسها فعندئذ تصبح قانوناً law- المترجم.

يستحيل الاستنباط، هنا، أو الاستدلال بسبب ما تسميه بوتنام "شروط الحد"، بمعنى أن الرأسمالية ترتكز في وجودها إلى شروط تصادفية عارضة accidental من وجهة نظر الفيزياء. وعليه، "تتطوى قوانين الرأسمالية على استقلال ما عن قوانين الفيزياء" (ص ٢٠٩). فما يكون "تصادفياً عارضاً" في حقل منيما يغدو جوهرياً بل وقانونياً في حقل آخر: "يقوم النشوء والتطور على ثمرة البنية الصغرى (التغاير في النمط الجيني)، بل ويقود أيضاً على الظروف (وجود الأكسجين، إلخ) التي هي أمور تصادفية عارضة من وجهة نظر الفيزياء والكيمياء" (ص ٢٠٩).

ومن البديهي السؤال عن كيفية وصف "ظروف الحد"، وإلام ينتهي الوصف، في مجالات نطاقية متنوعة تؤسس هذه الظروف بقدر ما. ولأن غرض بوتنام الأساس مساءلة النزعة الاختزالية من جوانبها المختلفة في لا تفكر في قضية أين يقف "العارضُ التصادفي"، أو كيف يمكن تحديده، أو كيف يمر بعملية التحول إلى أمر غير تصادفي عارض في حقل معين. تلك هي الفجوة أو الثغرة lacuna المثيرة التي يوضع فيها دريدا عم الثنائيات التصادفي العارض على حد زعمه.

إن الملمح البارز في هذا العلم المظنون اهتمامه بالحدود والأتحاء؛ "الحدود أو التخوم" بالمعنى الغالب للمصطلح عند بوتنام. وما دام "العلم" - في الفهم الجارى - يرفع الشأن الخاص. انفراد singular إلى الشأن العام الشائع general فلا عجب أن يكون "الحد" الأكثر اعتباراً - على مستوى النظر والتفكير - هو الحد بين التفرد singularity والتعميم universality. لقد تتبعنا من قبل في عمل دريدا *إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge* اقتصاد العلاقات الذي يظهر بمقتضاء التفرد والتعميم. فإذا كانت الفلسفة والنقد الأدبي والأفكار الشائعة عن اللغة تطمس - على ما يبدو - التفرد وتزيله، لا بد من القول بأن "الفلسفة والهرمنيوطيقا والشعرية لا تنتج إلا ضمن حدود خصوصيات متميزة ولغات [مختلفة]، وضمن نطاق

مجموعة من الأحداث وتواريخ الأيام" (عادة مميزة، ص ٣٣٧). كذلك، "يتأرخ المنطوقُ بيوم ما على الدوام، سواء عرف المرء هذا أو لم يعرف، وسواء اعترف بذلك أو عَمِيَ عليه" (عادة مميزة، ص ٣١٣). وتعتمد هذه المناقشة الكثير من المعرفة التاريخية والنصية المحدودة (وهي في الغالب معرفة من النوع التقليدي إلى أبعد حد)، وقد كرّسها دريدا لتلك النصوص التي يقرأها. وعلى سبيل المثال، تَمَزَج في كتاب فرويد *ما وراء مبدأ اللذة* *Beyond the Pleasure Principle* مشاعره العائلية وتطعته بتأملاته الفكرية الامتزاج المعقد للغاية؛ ألا وإن هذا الملحظ الذي يلحظه دريدا لا يقلل من قيمة فرويد، بل يثير التساؤل عن المدى الذي يمكن معه عُدُّ التحليل النفسي علماً للمنجزات الفردية الخاصة. إن التحليل النفسي مؤرَّخٌ بيوم ما، بمعنى غير مستعجن بشكل - تحديداً - باعته على تحدى التصورات السائدة عن العلم. والحق أن أحد الإمكانيات الأكثر إثارة - التي يفتحها لنا عمل دريدا *إسفنجة العلامة/علامات بونج* *Signsponge* - هو إمكان دراسة أصل النظريات العلمية وظروف تكوينها من زاوية تأريخها بهذا المعنى، أى التفكير العميق في دور ما أسمته بونتام "ظروف الحد".

من هذه الناحية. يبدو عمل دريدا *إسفنجة العلامة/علامات بونج* *Signsponge* تأملاً تفكيرياً في الحدود، لنقل الحدود بين "الحياة" و"الكتابة"، بين "الصدفة العارضة" و"الحتمية اللازمة"، وطبعاً بين "الكلمة" (أو الاسم) و"الشئ". يسعى كتاب *إسفنجة العلامة/علامات بونج* *Signsponge* - حاله في ذلك من حال كتاب *فصوة ولا Pax* في تناوله بلانشو - إلى تناول حدث التوقيع الذي يشكل عمل بونج. ويوصفه طوراً من أطوار علم الشأن الفريد - ذلك العلم المزعوم - يسعى كتاب *إسفنجة العلامة/علامات بونج* *Signsponge* إلى التحقيق في شأن الصلة بين نص معطى ومؤلف يُزعم أنه معطى، واسمه الذي يُشار إليه بوصفه اسم علم " (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٢٤). وبكلمات أخرى يتساءل المرء: ما الآثار التي قد تترتب على المصادفة التي تجعل شخصاً يتسمّى باسم بعينه بدلاً من

اسم آخر؟ تبدأ السيرة الأدبية بعد "حدث التوقيع" ولا تتساءل عن وضعية فعل التوقيع، لا تتساءل عن العلاقة بين النص والتوقيع والكاتب الذى يدعى أن النص بـ"اسمه". لقد شرع دريدا فى استكشاف التعقيدات التى تحوط انتماء نص ما إلى مؤلف ما، فلم يكتف بمجرد افتراض وجود هذا الانتماء نفسه. ولا يعنى ذلك إنكار أن فرانسيس بونج مثلاً هو مؤلف - لنقل - "الشمس فى الهاوية" *Le soleil place en abîme*، بالمعنى المعتاد لنسبة هذا النص إليه. إن تحقيق النصوص ^(*) textual criticism شأنٌ تجريبيٌّ يُسقط من حساباته - بحكم طبيعته - المجال الذى ينشغل به دريدا: مجال بنية اللانتماء وعدم اللياقة الذى يؤثر فى أى توقيع ممكن وانتماء خاص مميز، والذى يؤلف قوته وقابليته لذلك، فيما يرى دريدا. وسوف نبدأ هنا فى معالجة فكرة "حدث التوقيع" كما تبلورت فى كتاب *خطوة ولا Pas*. عن محققى النصوص textual critics يكتب دريدا:

إنهم يتساءلون عن ما إذا كانت تلك القطعة من الكتابة تنسب حقاً إلى المؤلف. أما بالنسبة إلى حدث التوقيع، تلك الآلية الغائرة فى هذه العملية، والعلاقة بين المؤلف المزعوم واسمه الحقيقى... فإن التخصصات التى تهم بما يُعرف بأنه النصوص الأدبية لا تشير هذا النوع من الأسئلة (استنجة العلامة/علامات بونج، ص ص ٢٤ - ٢٦).

وفى مقال لاحق (ألا وهو "تأويل التوقيعات" *Interpreting Signatures* [١٩٨١])^(١٩)، يناقش دريدا تفسير هيدجر لاسم العلم "نيتشه"، ذلك الاسم الذى هو "لا شيء سوى اسم على فعل تفكيكه" (ص ٢٥٠)، فالإيماءة الكلاسيكية

(*) لم يكن يخطر لى على بال أن التعبير textual criticism يُترجم إلى تحقيق النصوص* لولا إشارة محمد بريوى على ذلك، وأوضح لى أنه سبق أن قدم بترجمته هكذا ورقة ضمن عمله خبيراً فى لجنة المصطلحات الأدبية بمجمع اللغة العربية بالقاهرة وقد اعتمدت اللجنة ترجمته. وكان من شأن هذه الإشارة أن عدلت ترجمتى المقتبس التالى عن دريدا - المترجم.

تفصل شأن الحياة أو شأن اسم العلم عن شأن الفكر" (ص ٢٥٠). وذلكم هو - على وجه التحديد - افتراض نقاء الحدود (بين الكتابة والحياة)، ويضع دريدا هذا الافتراض موضع الشك والريبة. وعلى خلاف هيدجر، يقول بونج بعدم جوهرية الاسم أو عَرْضِيَّتِهِ وتصادفِيَّتِهِ. الاسم - في حقيقة أمره - ليس بمأمن من تلُم ما فى الأسلوب (ذلكم هو قانون الخصوصية المميزة ونمطيتها)، *إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٢٠]:

بالنسبة لى، عرف فرانسيس بونج - أولاً وأخيراً - أن المرء عليه الانشغال بنفسه، وأن يدع نفسه مشغولاً بنفسه، حتى يعرف ما يبقى من الاسم والشئ... وهو إذ يشغل باسمه قد أخذ في حسيانه التزامه بما هو ذاتٌ تكتب باللغة، ذات كاتبة لها أثرها *إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٢٦).

من هنا، يأتي اهتمام دريدا على طول كتابه *إسفنجة العلامة/علامات بونج* *Signsponge* بالتوقيع الخالد، بالخصوصية المميزة المنقوشة فى النص وبعبثرة حروف الأسمين "فرانسيس" و"بونج" فى ثنايا أعمال فرانسيس بونج.

ويلاحظ المرء أن اسم العلم والشئ يحتملان شيئاً محدداً بينهما منذ البداية. كلاهما طريقتان فى الكتابة مفتقدة الدلالة. ولعل فكرة بونج التى مفادها أن الطبيعة نص منقوش أو مكتوب *script* غير دال مهمة هنا. إذ يتضح على الفور أن اسم العلم نفسه يحتل هذه الوضعية؛ فهو إذ يحيل إحالة فريدة إلى شئ فريد متميز يخرج - بشكل حاسم - عن تعميمية المعنى التى تؤلف اقتصاد اللغة. وفى مقال "أبراج بابل" *Des Tours de Babel*، نقرأ:

ينتمى الاسم حجر pierre إلى اللغة الفرنسية، وترجمته إلى لغة أجنبية لا بد أن تنقل من حيث المبدأ معناه. لكن الأمر

لنفس كذلك مع اسم العلم *Pierre*، الذي يُعدُّ انتماءً إلى اللغة الفرنسية غير مؤكد^(٢٠).

الحاصل أن الاسم بلا دلالة (فإحاطته الفريدة لن تُترجم إلى لغة أخرى)؛ ذلك هو ما يشكل وضعيته الخاصة. والأكثر من هذا، ثمة أيضاً "مصادفة" *alea*... بين اسم العلم واللغة الأمّ (السفنجية العلامة/علامات بونج، ص ١١٦)؛ بمعنى أن وجود اسم العلم في لغة ما يعطيه دوماً قدرة ما على أن يعنى (حسب الحظ)، من خلال انجاسات التصحيفية والتوريثات. إلخ؛ فهو يتحرك إقبالاً وإدباراً عبر حد مفترض بين الصدفة والدلالة. إنه يتحرك في ذلك النطاق الذي يلعب فيه بونج، مُثَبِّتاً تصادفية اسمه ضمن حدود صورة النص الخطية. وعلى سبيل المثال، يلحظ دريدا "حركة درامية كاملة بين الكلمات من خلال المقطع *pon*، ذلك المقطع الذي يتوالد في معجمه الشعري وكأنه علامات سحرية أو توقّعات مختصرة مبنورة مكثفة" (السفنجية العلامة/علامات بونج، ص ٩٦). هاهنا، يمكن تفرد اسم العلم في حدث التوقيّع الذي يسمّ نصاً ما ويخصّصه.

ولهذا السبب، ينتشر - طبقاً للنهج المتميز أو فعل التوقيّع الخاص المميز (الدال بنفسه على نفسه عبر اللا دلالة) - توقيّع بونج أو يفيض على النص: "سيشير فرانسيس بونج بنفسه إلى نفسه ويسمّيها". وللهذه الأولى، يبدو أن هذا التعبير المتواتر - "سيشير فرانسيس بونج بنفسه إلى نفسه ويسمّيها" (السفنجية العلامة/علامات بونج، ص ٨) - يحدد مظهرًا صريحًا في نصوص بونج؛ ألا وهو رغبته في أن يكتب باسمه فقط، وأن يُنتج نصوصاً تخصه هو وحده *only to himself*. وتتطوى هذه الرغبة على تعقيد كبير لو أعدنا التفكير في كلمة "نفسه" *himself* في هذه العبارة، فهذا الضمير تتجلى خصوصيته الفريدة بقدر أكبر في الضمير الفرنسي "*se*" (Francis Ponge se sera Remarque). فالضمير *se* يعود إلى "فرانسيس بونج"، الاسم، المُعبّر عنه بتوقيّع جَبَّارٍ مُبَدِّدٍ في كل أعماله يُخَيِّمُ

عليها. ولربما يؤدي ذلك كله بالمرء - في النهاية - إلى حسابان الاسم ذاتًا تشييراً. غير أن إحدى نتائج عمل بونج عدم الحسم بين ما إذا كان يُسمَّى أو يصف الشيء، أم اسم الشيء. فإذا حسبنا الاسم يشير إلى نفسه طول الوقت من خلال فيضان التوقيع الغائر ذلك، فتلك قراءة ليست أقل تبريراً من غيرها، ما دامت المصادفة العارضة contingency التي تسكن علاقة حروف الاسم باللغة الأم أمراً يخضع له الكاتب.

كيف يطبق المرء علم التفرد science of singularity أو يمارسه؟ طبقاً للضرورة التي نوقشت من قبل في كتاب *خطوة ولا Pas* (تحتية اللغة الشارحة)، ليست ممارسة دريدا لـ "علم التفرد" - وهو يقرأ عمل بونج - سوى فعل محاكاة حتمى لبونج نفسه؛ إذ ينتهج دريدا في ممارسته نهج ذلك الأمر الفريد. فيحاكي نص دريدا نفسه رؤية بونج الخاصة المتميزة للمحاكاة؛ الأمر الذي يعنى أن بونج/ "بونج" "Ponge/Ponge" قد غدا المركز اللائق بذلك النوع من التأمل الشعري الذي يباشره بونج نفسه تجاه الأشياء والأسماء^(٢١). لذا، لا "يناقش" درس دريدا علاقة القصيدة بالشيء من منظور بونج بل يناقش إخضاعها لقانون الشيء من خلال شيء بونج Pongething (أي: علاقة القصيدة بالشيء عند بونج). يغدو عمل دريدا *إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge* مثلاً فاتناً شديد التكثيف على معالجة قضية فلسفية أو أدبية بطريقة أدائية performative mode، تأخذ على عاتقها - مرة واحدة - كل طريقة من الطرق الثلاث التي يصوغ من خلالها الأدبيُّ حذاً داخلياً لتصورات العلم النظرية.

في المقام الأول، يعنى بونج بفعل المحاكاة الخضوع للتفرد ولغيرية شيء بونج بهذه الطريقة المرتبطة بإنتاج نص يستملك بونج وحده خصوصيته المميزة: ينبغي على أن أخضع لقانون اسمه بطريقة ما، أيًا كان ما أقوله" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١٨). وإذا كان الدرس يمثل حدثاً من ذلك النوع فعندئذ:

من شأن أنا رَدِّدْنِمَا التوقيُّعُ، الـ أنا لا بد أن تُوقَّعَ،
وتبعاً لذلك لا بد لـ أنا أن تفعل فعلاً آخر، بوصفها هو
as he. وبكلمات أخرى، لا بد أن تعطي أنا نصيَ شكلاً فريداً
خصوصياً مميزاً على نحو مطلق (إسفنجة العلامة/علامات بونج،
ص ٢٥).

ومن ثم، يغدو كتاب *إسفنجة العلامة/علامات بونج* Signsponge محاولة لجعل
"شيء فرانسيس بونج" Francis-Ponge thing يُوقَّعُ على نفسه بوصفه النص
الخاص المميز لشئيه، وفي الوقت نفسه يعترف دريدا بكنه خصوصيته المميزة له
حتماً. من هنا، يأتي العنوان - Signsponge - الذي يعدُّ "بونج الموقَّع"
Signedponge ترجمة أخرى له. وكما هو حاصل مع بونج، يتجه النصُّ المُنتَجُ
نحو حالة من اسم العلم مستحيلة؛ ألا وتلك هي مسرحة الإحالة الفريدة.

الأكثر من هذا أن فعلَ محاكاةٍ محاكاةٍ بونج، هذه المحاولة، هذا الحدث،
يسقط في هاويةٍ من اللاتناهي en abyme حتمية. ومن ثم، يلعب دريدا بإمكان هذا
اللاشيء (كما فعل بنص مالارمه محاكاة) - في مناسبات عديدة - من خلال الافتتان
بمسرحة الافتتان. ومثلما اشتبك بونج مع مالارب Malherbe أو بيكاسو Picasso
من خلال اللعب بأسمائهما على أنها أشياء فوسَّسَ تفردَهما عبر الترميز
emblematisation الساخر، كذلك يعكس دريدا اسم "فرانسيس بونج". وبمحاكاته
بونج لا يُثَبِّتُ دريدا فحسب تصادفيةً أسلوب بونج وعرضيته - بقراءة نصوصه بما
هي توقيُّعٌ يُشَبِّهُ حروفَ اسمه Fr s Pon s إلخ - وإنما يكشف أيضاً عن أصالة
"علم الصدفة" science of the alea أو علم الشأن التصادفي العارض science of
the contingent.

فيما يتعلق بالاسم، نتناول أولاً "فرانسيس" Francis. كيف تتطوى
خصوصية الشيء وتصادفيته على اسم بعينه له الصورة عينها التي تكلم عنها

دريدا في كتابته المحاكاتية؛ لعل الاسم "فرانسيس" Francis ينتمى إلى كل القيم المرتبطة بالرغبة في الشأن الخاص المتميز: على سبيل المثال يرتبط اسمه بالكلمات الآتية: "الصراحة" frankness، و"الغذوبة" freshness، و"francity"، والعديد من الكلمات الأخرى (علاقتها بـ"فرانسيس" Francis في اللغة الإنجليزية مماثلة). تغزو الكلمة Francifying مرتبطة بالإعراب عن النقي أو الأمر الخاص المتميز. ومن ثم، فهي اسم على فعل الكتابة نفسه تماشيًا مع نهج بونج؛ ألا وهو نهج تلم الأسلوب الخصوصي المميز: "أن يدل على نفسه من خلال عدم الدلالة (ألا وإنها الدلالة التي تبعد عن فكرة المعنى أو التصور)، أليس ذلك هو الشيء نفسه بوصفه فعل توقيّع؟" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٤٠).

وحقيقة الأمر أن الحرفين fr يُثَبِّتان بمجرد ظهورهما عينه الصدفَة alea أو مصادفة chance احتمال اسم بعينه، وبذلك يشترعان - بخلوهما من الدلالة - الخصوصية المميزة حيث يمثلان نهجيا. وهنا، أمكن رؤية النص - و"الفعل" الذى "يُمَثِّلُه" بطريقة إشكالية فى نص "حكاية خيالية" Fable - وهو يدفع العملية كلها إلى هاوية (أخرى)، ولو بتصنع التقليد أو التظاهر به. حتى أكثر الإشارات "التي لا يُعْتَدُّ بها" تتطوى على بنية شبيهة بـ نعم المزدوجة المتضاعفة التى حللناها فى فصل سابق. فما إنْ يَنْكُتْ حرف واحد حتى تَثْبُتْ إمكانات المعنى نفسها. وما إنْ تَثْبُتْ فرادته الظاهرة حتى يَنْتَهِى متضاعفاً ويتغير شكله، ما دام الحرف قد تَحَدَّدَ فأمكن تكراره من ثم. وكما رأينا فى الفصل الثالث، ليس الشأن قضية "مادية الدال" بل مادية عدم التمييز الغريب ذاك بين الدال والمدلول الذى بمقتضاه تقبل أية إشارة التكرار تلقائيا، ذلكم وَسْمُها من جديد.

إن كل التوقيعات المحبوكَة بهذا الشكل المعقد - كما أوضحنا من قبل - ينعاد اشتراعا وينعاد وَسْمُها على نحو يتميز بأسلوب كنائى شعارى - إنْ جاز التعبير - من خلال شيء دريدا - الإسفنجة l'éponge - وهى اسم الشيء الأقرب فى صورته

من اسم العلم "بونج" Ponge. ويُقدّم ذلك بوضوح على أنه ما يُشكّل "الحدث هنا؛ للصدفة والفُحْشة في هذا الحدث" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٦٤):

العلامة تمتص sponges التوقيع.

العلامة تمتص، والأكثر من هذا يمكن عدّها المَوْقِع أدناه من جوانب عديدة. (١) العلامة تمتص (على أساس أن sponge فعلٌ) فعلُ العلامة؛ تمتص فعل "علامة" الذات بقدر ما تمتص (الشيء والتوقيع). (٢) علامة الإسفنجات the sign sponges (على أساس أن sponges اسم جمع) بين علامتي تنصيص إن شئت، "إسفنجات" العلامة، [ثالثاً من ثم] اسم الإسفنجة sponge الذى هو علامة، وبما هو اسم العلامة التى هى أيضاً كما أوضحنا إسفنجة. اسم الإسفنجة علامة، والإسفنجة علامة. رابعاً، عندئذ، بونج العلامة [الإسفنجة هى بونج [éponge - est Ponge]، حيث يتقدم هنا اسم علم المَوْقِع والصاحب ويصير محمول العلامة... (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ١٠٠).

الاقتباس هنا مقتطع، مع أنه يوجد مزيد من هذه الحركة المدوّخة التى تحاول فيها اللغة الانعطاف على نفسها لنقول - على نحو مستحيل - العلاقة الفريدة التى تُثير فتنتها حركة اللغة. والكثير مما يحدث هنا له علاقة بشيء/فرانسيس/بونج الذى يصعب معرفة من أين يبدأ. عند تناول الجملة المشار إليها بأولاً فى المقتبس أعلاه - "العلامة تمتص" - نجد أنها تؤسس إعادة إثبات وضع النص بوصفه ترجمة عن الشيء (أو الكاتب) وهو يُوقَّع توقيعاً غير خاص به ولا متميز بعنبره الشوب. كلاهما "ممتص"، وامتصاص التوقيع هنا ليس معناه طمسه أو إزالته. إن هيئة الإسفنجة sponge اللامتميزة (بونج Ponge فى وضعيته "الدنيا") التى تمتص الماء

بنوعيه النقى والعكر لا تفيد العلمية إلى النهاية ولا التكرير إلى النهاية؛ أى ليست متميزة تماماً، كلا ولا هي غير متميزة تماماً. وعلى نحو تبادلى، تتضمن كلمة "إسفنجة" sponge اسم العلم "بونج" Ponge بوصفه توقيعا "مُصَّه" sponged أو تُشْرِبُه الاسم النكرة، أى الإسفنجة sponge بما هي علامة. ومما يدعو إلى الدهشة أن تغدو هيناتُ الشيء هنا تشبيلاً كنانياً allegory نوضعية اسم الشيء طبقاً لبونج. من هنا، لا نتيقن مما إذا كان دريدا- وهو يحاكي بونج- يتحدث عن الشيء أم عن اسم الشيء؛ نظراً لأن كليهما- فى هذا الحدث النصي- يحاكي أحدهما الآخر محاكاةً عميقة: "اسمُ الإسفنجة علامة"، والعكس أيضاً "الإسفنجة علامة".

إن الإسفنجة، و"الإسفنجة" بما هي علامة، والإسفنجة sponge بما هي "بونج" Ponge، لا تغدو فى لعبها بالعلاقة- لعباً معقداً لا يُحُلُّ- ذلك المثل example على الحدث النصي نفسه بما هو الشيء الذى يتحمل نسبة الفراكتل fractal إليه على نطاق أوسع؛ فكلاهما موسومان بحدث التوقيع نفسه. فكلمة واحدة تُبَيِّرُ عن مشهد أعماق انتزيع (التوقيعات)؛ ألا وإنيأ أعماق حقيقة بما هي خارج الاستملاك أو المواءمة. لذا، "لا تشكل الإسفنجة تعبيراً عن علاقة المشابهة فحسب (التمثيل الكنانى allegory أو الاستعارة metaphor)، وإنما تشكل أيضاً وسيطاً فعلياً لكل الصور البلاغية ومبدأ الاستعارة نفسه" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٧٢).

وبينما توجد هذه الفقرات المدوخة- إلى حد ما- عن "الإسفنجة" فإن أمراً يترتب على مفهوم علم الشأن الفريد نفسه؛ ألا وهو تحية العبارات التصويرية التعميمية. إذ بدلاً من تلك التعميمية ثمة إقرار بتفرد الشيء محل النظر، وذلكم هو الاستسلام لمطالب الغير alterity على النحو الذى يجعل من كتابته- إن جاز التعبير- فعلاً متواصلاً من أفعال تجديد التعريف ونقض الترادف: "اسم الإسفنجة علامة، والإسفنجة علامة" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ١٠٠).

معنى الإسفنجة في حالة سيلان بحكم التركيب نفسه المتحقق في كل جملة؛ إذ يتحول معناها ويتعين في آن معا على نحو يُبدى اللغة بلا معنى تقريباً بالنسبة إلى أي قارئ يتصدى لها. ولا ريب في أن كل الفروق المتعارف عليها بين الحرفي والاستعاري قد تم إيقاف تشغيلها.

وأيضاً، تتطوى الإسفنجة sponge في حد ذاتها، (بوصفها مشيد التوقيع) على الرباط المزدوج الذي يتضمنه الشأن الفريد والذي تم تحليله من قبل. إذ تتمسرح الإسفنجة (الشيء) في تحليل دريدا مشيد التداخل المتبادل بين الأمر الخاص المتميز والأمر المشوب اللامتيز. ومن ثم، تبدو "الإسفنجة" (العلامة) مثلاً على ما تسميه، أي على الشيء الذي يُعرفه بونج تعريفاً دقيقاً بأنه القادر على امتصاص الماء النقي والعكر، أي الأمر الخاص المتميز والأمر المشوب. أما أن تغدو الإسفنجة مثلاً example بهذه الطريقة الصافية غير المشوبة فأمرٌ يجعلها الاستثناء الأول لما هي مثلٌ عليه (فتمزق تمزيقاً غائراً الأمر الخاص المتميز وتتشق عليه)؛ لأنها ستؤول عندئذ إلى أن تكون اسماً بطريقة غير إسفنجية، فتدمج دمجا جلياً ما تفعله بما تسميه أو ترمز إليه وتدل عليه. إنها تدل على الإسفنجية التي تضرب - نكونها كذلك - مثلاً بطريقة مشوبة غير متميزة بالقدر نفسه؛ لأنها على وجه التحديد تضرب مثلاً مُرضياً تماماً. فيؤول التعبير "مُرضياً تماماً" إلى التعبير "رديء تماماً" وهكذا: ما من نهاية تنتهي إليها الالتفاتات الفراكتيكية في هذا المثل بلا مثال example without example الذي تؤول إليه الإسفنجة. ومن ثم، تدخل محاكاة دريدا لشيء بونج في علاقة فراكتيكية مع ممارسة بونج للمحاكاة. وحقاً للالتفاتات أن تقوى وتكثر استناداً إلى هذا الاعتبار الذي نبدأ به: أن الإسفنجة تتطوى في ذاتها على رباط مزدوج يتضمنه الشأن الفريد الذي حللناه من قبل. وهي نفسها صورة عن الرباط العام الذي يتضمنه التفرد على طول أعمال بونج، بصيرورتها - حقاً وصدقاً - "المثل بلا مثال" على كل الأمثلة الأخرى التي بلا مثال. هكذا، ينفث الفراكتل مرة أخرى، في نطاقات جنة مختلفة:

تفيض الإسفنجة بحوية بين لا أحد: تفيض الإسفنجة بحوية بين الشخص واسم العلم واسم الشيء واسم علم الشيء أو الاسم النكرة للشخص (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٨٠).

يتقدم دريدا، وهو يخضع نصه لنداء الآخر، إلى اسم قانون شيء/فرانسييس/بونج بوصفه اسم "فرانسييس بونج" نفسه ومن خلاله. إن الاسم "فرانسييس" (بارتباطه بقيم العزيمة، والرغبة في الشأن الخاص المتميز، وتلم الأسلوب) لهو "في رباط مقدس"، إنه زوج "بونج"، بكل ما ينطوي عليه ذلك من تعقيدات علائقية تثيرها الإسفنجة. وتجد الرغبة في تلم التوقيع الخاص المتميز نفسياً في مواجهة مع الضرورة التميزية الانشاقية التي تنطوي عليها الإسفنجة من حيث هي مثل على حركة خارج الاستملاك:

لا ريب أن فرانسييس وبونج زوجان محظوظان. لكن هذا الزوج، كأى بيت سعيد، له تاريخ ويتضمن وقته في صنع المشاهد (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٦٨).

ولا حاجة إلى إعادة إنتاج هذه المشاهد هنا (فتعقيدها وتشابكها أمر يشبط العزم). غير أن ثمة العديد من النقاط يمكن استنتاجها. حين أخضع دريدا نفسه لقانون نصوص بونج فما جعل من اسم بونج سوى الاسم الأكثر استحقاقاً للتميز والخصوصية؛ مما دلّ الدلالة الغريبة العجيبة (لنقل من خلال شبهة هلوسة محاكائية) على اقتصاد شعرية بونج: "هل سأتمكن من الإمساك بمسيرة عمله الكلية من خلال عَرْضية اسمه وتصادفيتها؟" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ١١٦).

وإن هذا الإمكان ليتم تخفيفه فوراً. تفرد بونج ثابت ومشروط على السواء. ويمكن المرء الكتابة عن أدائية دريدا الخاصة به: "أنت لا تعرف ما إذا كان بونج يُسمى أم يصف، ولا ما إذا كان الشيء الذى يصفه/يسميه هو الشيء أم الاسم..." (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ١١٨). والأكثر من هذا، ليس اسم العلم سوى

اسم من عدد كبير من المتغيرات التي تشكل خصوصية النص المائز له. وحقيق أن عمل دريدا /إسفنجة العلامة/علامات بونج *Signsponge* يشتمل على العديد من التحفظات التي تشير إلى أن هذه العلاقة بين اسم الكاتب والنص (النصوص) لا ينبغي تعميمها بهذا القدر من التسرع بحيث تتعدى مشروعات فرانسيس بونج المائز له. ففي موضع آخر، يتيكم دريدا من موضوعة راجت في الفكر الفرنسي مؤخرًا لا هم لها سوى إيجاد "دوافع" أفكار الكاتب وتفسيرها من خلال اسمه وصورته الخطية^(٢٢). وما راجت هذه الموضوعة إلا انطلاقًا من التحليل النفسي الفرنسي في الأساس. ولعل المرء لا يخلط بين كتاب *إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge* وذلك النقاش الساعي إلى افتراض وجود دافع عند الكاتب يدفعه إلى تكوين صورة اسمه بهيئة مخصوصة في عمله. فما أسخف من النظر في عمل من أعمال الكاتب بقصد الإشارة إلى حروف اسمه المنتشرة فيه المُنْمِية عليه.

يظهر كتاب *إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge* بوصفه أداءً أو تحقيقًا افتتانيًا لما قد يبدو عليه علم الشأن التصادفي العارض *science of the contingent*؛ إذ من خلال "كلمة" الإسفنجة *sponge* يتم تقصى بنية فراكتيلية تتجزأ بطريقة فريدة بنية الرابطة المزدوجة المتضاعفة التي تولد الحدث في عمل بونج. وبالطريقة نفسها، تتجزأ كذلك عدم الترابط الحتمي في أية محاولة تسعى إلى تأسيس شأن خاص متميز: فما كان عمل بونج الحدث الفريد إلا بفضل حده الفراكتيلى أو "إسفنجيته" التي تحرف العلاقات بين الشأن المتطابق مع نفسه والشأن الآخر، بين الأمر الخاص الواضح المتميز والأمر المشوب غير المتميز، بين الشأن الفريد والشأن العام. وعلى هذا، يحمل العمل نفسه - كما قرأه كتاب *إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge* - العلاقة الفراكتيلية إلى موضوعات أخرى ممكنة في علم الصدفة *alea* أكثر من كونه يقدم مثلًا على علم الشأن التصادفي العارض *science of the contingent*.

هوامش الفصل الرابع

- (1) "Two Words for Joyce", trans. Geoff. Bennington, in *Post-Structuralism Joyce*, ed. Derek Attridge and Daniel Ferrer (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), pp. 145-59.
- (٢) "ماذا يمكن أن يكونه علم الصدفة هذا؟... نحن نقف على عتبة هذا العلم؛ ألا وإنه علم يتورط في علاقة فريدة مع اسم العلم نفسه" (Signsponge, p. 116).
- (3) John Barrow, *Theories of Everything: The Quest for Ultimate Explanation* (Oxford: Oxford University Press, 1991).
- (٤) الاختلاف الجنسى هو القضية الكبيرة التى عولجت بهذه الطريقة؛ أعنى على وجه التحديد من خلال رفض المجال النطقى الذى يندرج افتراضاً فى الأنطولوجيا العامة. انظر: "Choreographies", *Diacritics*, 12 9(1982), pp. 66-76
- (5) Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press, 1986), P. 177. For a critique of this work along similar lines to mine see Mark C. Taylor, "Foiling Reflection", *Diacritics* (Spring 1988), pp. 54-6.
- (6) Heidegger, in *Poetry, Language, Thought*, pp. 163-82.
- (7) Heidegger, *What is a Thing* (lecture of 1935-6), trans. W. B. Barton and Vera Deutsch (Southbend, Ind.: Regency/Gateway, 1967).
- (8) Derrida, "Sending: On Representation", *Social Research*, 55 (1982), pp. 294-326, 324.
- (9) Ibid. For analogous reading see Nancy, *Le partage des voix* (Paris: Editions Galilée, 1983), esp. pp. 81-90.
- (10) Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience* (Paris: Christian Bourgeois, 1986).

- (11) Richard, *Onze études la poésie moderne* (Paris: Editions de Seuil, 1964), pp. 198-224; *Pages Paysages* (Paris: Editions de Seuil, 1984), pp. 211-32.
- (12) Gérard Genette, *Mimetologies* (Paris: Editions de Seuil, 1976), pp. 377-81.
- (13) Serge Gavronsky, introduction to Francis Ponge, *The Sun Placed in the Abyss*, trans. Gavronsky (New York, N. Y.: SUNY Press, 1977), p. 23.
- (14) Genette, *Mimetologies*, p. 381.
- (15) See Richard, *Onze études*, p. 222.
- (16) Ponge, *The Sun Placed in the Abyss*, p. 36.
- (17) Irene Harvey, *Derrida and the Economy of Difference* (Bloomington, Ind. : Indiana University Press, 1986), p. 139.
- (18) Putnam, "Reductionism and the Nature of Philosophy", in *Mind Design: Philosophy, Psychology, Artificial Intelligence*, ed. John Haugeland (Cambridge, Mass. And London: MIT Press, 1981), pp. 205-19.
- (19) Derrida, "Interpreting Signatures", *Philosophy and Literature*, 10 (1986), pp. 246-62.
- (20) Derrida, "Des Tours de Babel", in *Difference in Translation*, ed. Joseph F. Graham (Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 1985), pp. 165-207, 172-3.
- (21) تمضى فكرة التعليق على بونج وفق المنطق الإكمالي نفسه الذى حدث عند تناول بلانشو؛ لأن نصوص بونج نصوص تعليمية *didactic* تعلق على نفسها، ومن هنا فهي مثال يتوافق مع الحركة الغائرة التى أرسم معالمها فى هذا الفصل.
- (22) Derrida, "Interpreting Signatures", p. 248.

حاشية: مسئوليات

على حد علمي، كَتَبَ دريدا عمله الأحدث على هيئة حوار ينشغل بقضية المسؤولية، ألا وإنه انشغال متواتر في أعمال بلانشو ودريدا على مدى عقد الثمانينيات. فلعله من المهم الآن الحديث عن فكرة المسؤولية، سواء في الأخلاق أو السياسة أو (إن جازف المرء بالقول) في النقد الأدبي. ولا يقوم هذا الحديث على الارتياح في فكرة الذاتية أو التمثيل.

لقد هيأت الخلفية الغائمة التي يقع عليها عمل هيدجر معادته على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر وكتاب بلانشو الانتظار النسيان (والخلفية هي طريق البلدة عند هيدجر، وشقة عصرية بلا ملامح عند بلانشو) - هيأت لحوار دريدا عن هذه القضايا خلفية غير واضحة بالمرّة: "أف هنا، في هذا العمل، عند هذه اللحظة عينها" (١٩٨٠)^(١). ومع أن هذا الافتقار واضح، فـ"الخلفية" (بما أنها مفهومة ضمناً من قبل) هي "أنت" أيها القارئ أثناء عملية القراءة "الآن". ويشهد على هذا الأمر تواتر أفعال انعكاسية تعود رمزياً على الفاعل في ثنايا الحوار أو في عنوانه نفسه ("هنا"، "أنا"، "الآن").

وكما سوف نرى، ينشغل الحوار بأنحاء فكر ليفيناس، على نحو ما انشغل سلفاً ببلانشو أثناء قراءة عمله الانتظار النسيان. يقع الحوار بين صوتين يتصفان بسمات ذكرورية وأنثوية على التوالي، وينتهي بتدوين مصقول وقور بالحروف الكبيرة يُعبّر عن تداخل الصوتين وتبادلها المواقع.

تُعَبَّرُ القضية البارزة في عمل ليفيناس على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية *Otherwise than Being or Beyond Essence* ^(١) عن تناقض الممارسة العملية في هذا العمل؛ ألا وهو أن ليفيناس يكتب في واقع الحال كتبًا. إذ كيف يمكن التعبير عن فكر المسؤولية نحو الفرد وغيرة الآخر على طريقة الطرح الفلسفي دون أن يصير التعبير - في حدود الطرح الفلسفي - اختزالًا غير مسئول؟ تخلصنا من هذه الورطة، نجد المتحدث الرجل في حوار دريدا يهتم بالرجوع إلى لحظات في نص ليفيناس (يبدو أنها) تحيل على الذات، والمثال على ذلك الآتي:

ولكن هل تنجح الميزة العقلية التي تميز بها العدالة، والدولة، وموضوع الكلام أو النظر، والمعالجة التزامنية، والتمثيل أو إعادة التقديم، واللوغوس، والوجود، في أن تستغرق بتربطها التماسك إدراك التَّربُّب ووضوحه الذي من خلاله تكشف هذه الميزة عن نفسها؟ ثم أفلا يخضع القرب للعقلنة بما أن المناقشة عينها التي نمارسها في هذه اللحظة تدخل ضمن هيئة مقولها، ما دما في ثانيا موضوع الكلام نتناول بالتزامن العبارات التي يتألف النسق منها، مستخدمين فعل الكينونة... (على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية، ص ١٦٧، ورد ذكره في النفس، ص ١٧١، والإمالة لدريدا).

هاهنا، لا يقتصر ليفيناس على الدعوة إلى تنفيذ الذات بل يحققه ويؤديه عمليًا؛ فيجزم بأن حديثه عن الآخر والقول *le Dire* يطابق بالضرورة بينهما! غير أن ما يمنع هذه التغطية، أو استتار القول كليًا في المقول *le Dit*، حقيقة بسيطة مفادها أن "اللغة الشارحة لا تتمكن - في هذه اللحظة عينها - من الحديث عن ذلك الأمر القائم أثناء عملية التعبير" (على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية،

ص ١٧١). كما أن "انعكاس الخطاب على نفسه لا يستغرق الخطاب بحد ذاته" (على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية، ص ١٧١). الأمر الذى يسمح بطريقة أخرى لقراءة لحظات الإحالة على الذات (الظاهرة) فى النص:

ولا زلت أعكف على قطع الحديث النهائى الأخير الذى على أساسه تُصاغ كل الأحاديث؛ ألا ويحدث ذلك بقوله إلى أحد يصغى إليه، إلى شخص يقع خارج المقول الذى يقوله الحديث، يقع خارج كل ما يشمله الحديث. ذلكم هو الأمر الحقيقى الصادق فى المناقشة التى أتوسع فيها عند هذه اللحظة. وفى ذلك إشارة إلى وجود مُحاورٍ يخرق باستمرار النص الذى يدعى الخطاب أنه ينسجه من خلال البحث والنظر مستقصياً كل جانب فيه (على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية، ص ١٧٠، والإمالة من عندى).

واقع الحال أن البُعْدَ التخاطبى فى أية لغة مَقْصُودٌ عليه بالاتجاه إليك والمطالبة بك، رغم كل شيء، سواء كان هذا القضاء مُسَلِّماً به أم منكوراً. وهكذا، تفتضُ استراتيجية ليفيناس التى تتجنب صيغة الحوار نوعاً من اللغة الشارحة ظاهر التقليدية، وتشير إلى البعد الأخلاقى أو الأبعاد الأخلاقية التى تكتنف اللغة الشارحة فتفضُّ تمرکزها الافتضاض الأروع. وبهذه الطريقة، يؤول نظامُ الذاتية الصارم الذى قد بدا خصيصةً فى الحوار إلى المطالبة بالمسئولية عن الآخر المُتَبَتِّ بما هو البُعْدُ المتعالى فى أى نص، وإن يكن هو البُعْدُ المتجاهل فى العادة.

يهتم المتحدثُ الرجل فى حوار دريدا بمشكلات الكتابة عن مبدأ التعدى أكثر من اهتمامه بالمبدأ نفسه؛ إذ يلاحظ ذلك الرجل أن ليفيناس يضطر إلى إيضاحه عبر سلسلة series من المقاطعات أو لحظات الإحالة على الذات. فهو يقروء - كَرَّةً - بوصفه إقراراً ظاهراً بما يبدو أنه قمع حتمى للقول من خلال المقول فى أى حديث

("والمناقشة عينها التي ننتقها في هذه اللحظة نَعْتَدُ بها من حيث مقولها") (على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية، ص ١٧٨). ثم كَرَّةٌ أخرى يقرؤه بوصفه صورة من صور برهان الخلف *reductio ad absurdum* على القدرة الكلية لموضوع الكلام (فالإحالة إلى مُحَاوِرٍ هي بالضرورة "الأمر الحقيقي للصادق في المناقشة التي أتوسع فيها عند هذه اللحظة عينها" (على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية، ص ١٧٠). وكما يرى دريدا بشأن هذا النص، ثمة حدثان اثنتان لا بد منهما على التوالي.

ومن خلال فكرة التسلسلية *sériature* أو التوالي *seriality* هذه، يصوغ دريدا ضرورة المقاطعة *interruption* التي أشرت- من قبل- إلى وجودها في نصوص هيدجر وبلانشو الحوارية. ولسوف تتوافق "التسلسلية"- أولاً- مع حركة كلمة "الانتظار" أو تحولها على نفسها من خلال حديث المتحاورين على اختلافهم في محادثة هيدجر، ألا وإنها ممارسة تتطوى على تحويل اللغة نفسها. ثم تتوافق- ثانياً- مع مركّب الانتظار *النسيان* الذي يلغى- أو يُبطل- نفسه بنفسه، حيث تتحول كلمة الانتظار إلى كونها حدثاً يتميز بأنه لازم غير مُتَعَدٍّ. عندئذ، قد تُقرأ هذه التسلسلية أو هذا التوالي بأثر رجعي، إما عبر ضرورة التكرار والمقاطعة وتغيير المتكلم باستمرار عند هيدجر، أو عند بلانشو عبر صورة التركيب الذي يُبطل- من خلال إثبات العبارات ونفيها على التوالي- أية قراءة تنغيا محتوى خبرياً. أما كلمة دريدا التسلسلية *sériature* فتشير إلى تقدم محدود على فكرة السرد عند بلانشو، عن طريق إيضاح تفصيلي للنهج المحدد الذي يحتاج فيه الحدث التعددي التغايري- بما هو أيضاً الحدث الأبعد من اللغة- إلى النظام عينه الذي يتجاوزه (التمثيل)؛ كي يبرز قوته ويعلن عن نفسه. ألا وإن ذلك لهُوَ التخالط أو التداخل *contamination* الحتمي بين طرائق اللغة. وعلى سبيل المثال، يمكن المرء دوماً قراءة هذه النصوص بطريقة تتكرر للأبعاد الأدائية فيها، الأمر الذي يجعل من

نصوص هيدجر شكلاً من اللعب الشارد بالكلمة يهيم على وجهه (وتلك نظرة لا تزال مسموعة)، ومن نصوص بلانشو سلسلة من الشعوذات الفارغة أو الحيل يمارسها السحرة في ألعابهم، ومن نصوص ليفيناس مجرد بلاغة تفنيد ذاتي أو بلاغة تحقق من الذات. إن التسلسلية بوصفها المخاطرة بالاستتار أمرٌ ضروري لا بد أن يدعن له الآخر كي يمكن تصوره أو الدخول معه في علاقة.

ويُعَبَّرُ استعمال دريدا لصيغة الحوار عن ضرورة التخالط أو التداخل هذه من خلال صوت المرأة في الحوار، حيث تلح قارئة ليفيناس على قراءته بطريقة أخرى، أي من خلال الغير *alterity* الذي يحكم النص بتعابير تتكرر لها فكرة ليفيناس عن قول الآخر المحض. فإذا كان على القول *le Dire* - بوصفه التماس الآخر بتمامه أو بما هو قول الآخر في تمامه - أن يغامر بالانمحاء والطمس أثناء دعوة الآخر وندائه، فلسوف تغدو هذه المخاطرة عينها أو التخالط والتداخل غيراً *alterity*، عليه - وهنا المفارقة - أن يحو نفسه بنفسه ويطمسها لصالح الآخر المحض أو الآخر بتمامه. لذا، فالمثير هنا أن غيرية الآخر عند ليفيناس تُقرأ بوصفها اقتصاد هوية مستقلة، لا بوصفها تعدداً تغيّرياً حقيقياً! وتُرى المُخاطرةُ الأنثى أن هذه الغيرية المشوبة المهملة كامنة في معالجة الاختلاف الجنسي من خلال تصور ليفيناس عن الشأن الأخلاقي.

تُنْبِتُ صيغةُ الحوار عند دريدا - وهو حوار بين أصوات تُوسَمُ بِسمات ذكورية وأنثوية على التوالي - الاختلافَ الجنسيَّ في مقابل الحيادية التي تتبناها محاوره هيدجر محادثةً على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر. ويشير دريدا - هنا - إشارة لافئة إلى أن ليفيناس يكتب صراحةً بوصفه رجلاً فيرفض - من ثم - الحيادية التي يُزعم أنها قاعدة في الكتابة الفلسفية. وبرغم ذلك، يُنْبِتُ الصوتُ الأنثوي في الحوار عدمَ التجانس الذي يقال إن ليفيناس يتكرر له. يقول الصوت الأنثوي:

يبدو لى أن عمل ليفيناس يضع الآخريّة- بما هي اختلاف جنسى- وضعاً ثانوياً أو يجعلها مشتقة، كما أنه يُخضع خاصّة الاختلاف الجنسى لآخريّة الآخر بتمامه دون وسمات جنسية. فمَن يحتل المرتبة الثانوية أو المشتقة أو مرتبة التابع المدعن ليس المرأة بل الاختلاف الجنسى (النفس، ص ١٩٤).

غير أن إخضاع الاختلاف الجنسى نفسه يعنى السماح لغلبة الحيادية التى تُوسَمُ بأنثى ذكورية عادة وبخاصة فى اللغة الفرنسية ("il avant il/elle..." [it (= he) before he/she] (النفس، ص ١٩٤). ومن ثمّ، يظهر الأنثوى- بما هو الكلمة المُحيّدة- بوصفه آخر الآخر عند ليفيناس: "الآخر بما هو الأنثوى (فى)، إذ بدلاً من كونه مشتقاً أو ثانوياً سيغدو الآخر فى قول الآخر بتمامه" (النفس، ص ١٩٧). ومن ثمّ، تُعدّ هذه الأنثوية الإكمالية- بما هي غيرٌ يتبرأ منه تصور الآخر المحض- شكلاً من عدم اللياقة الذى يحتل وضعيّة المخاطرة بالتخالط أو التداخل- أو ضرورة التسلسلية- والذى قيل إنه حتمى لو أريد للقول le Dire الوضع. أما الخطأ فهو بالضرورة بُعدٌ فى أى نص يقول- أو ينجز- موضوعاً غير موضوع الكلام:

حتمًا سيقع الخطأ دومًا: منذ اللحظة عينها التى أجعل فيها موضوع كلام هذا المقوم فى عمله الذى يذهب أبعد من أى موضوع كلام ممكن. وحين يدير ليفيناس فى عمله الكلام حول موضوع لا يمكن أن يكون موضوع كلام، حتى "عند هذه اللحظة"، فتمّة تخالط وتداخل فى عمله (النفس، ص ٢٠٠).

حين يقرأ الصوتُ الأنثوى ليفيناس على طريقة أخرى لا تتنوى المرأة- من ثمّ- قراءةً مختلفة للغيرية؛ فالمرأة- ذلك الصوت الأنثوى- تُعبّر عن هذه الطريقة

الأخرى من حيث هي إمكان التخالط والتداخل بواسطة فعلها عينه: "إن موضوع الكلام الذى لا يمكن قمعه، أتناحل معه وأختلط به" (السففس، ص ٢٠٠). وبهذه الطريقة، و"عند هذه اللحظة"، وباستعمال صيغة الحوار، تُعبّر المرأة- من ثم- عن تعددية الصوت والإبهام الذى لم تتمكن استراتيجيات ليفيناس من احتوائه. وقبل كل شيء، تشترع المرأة ما يُعدّ صورة يُضربُ بها المثل على قراءة مسئولة (وإن كانت فكرة ضرب المثل، هنا، تحتاج إلى التعديل على نحو ما أوضحنا سابقاً). ولنختبر ما يجرى فى هذا الحوار. تجيب المرأة- أو الصوت الأنثوى- عند ليفيناس على نداء الغير معتقدة أن كتابته ممكنة متاحة ومستورة مستخفية فى آن معاً. فهي تقرأ بطريقة- تخلصُ تحديداً لليفيناس- تصلُ حدّ التعبير- بإخلاص غير مخلص- عن الآخر الذى لا يقدر ليفيناس على إفصاح محلّ له أو تهيئة مجيئه، والذى باستبعاده كان قد أعطى نصّه تماسكه. وليس معنى ذلك القول بأن المرأة- الصوت الأنثوى- تجد عند ليفيناس تناقضاً ما، يرتاب فى ليفيناس أو "يدحضه"؛ ألا وذلك ليو الإطار الذى يُعتقدُ معه أن التناقض أو التفتيد والدحض بمعزل عن النعبة الجارية هنا. فالأصوب القول بأن المرأة تُغيّر مجرى نص ليفيناس وتوسعه وتنشطه من جديد بإخضاعه إلى غيرية مشوبة تخترقه؛ ألا وإنه "الغير أو الآخر الذى هو أبعد من اللغة والذى يستدعى اللغة" (كيرنى، حوارات، ص ١٢٣).

وترجع إعادة تشغيل ليفيناس أو ابتنائه بهذه الطريقة إلى فكرة التسلسلية sériature. إذ بينما يظل من الممكن تماماً قراءة هيدجر وبلانشو وليفيناس من خلال طرائق اللغة عينها التى يسائلونها، ستلتفت القراءة المسئولة- ونصغى- إلى تعالى viens أيها الآخر فى الهوية نفسها؛ ذلك النداء الفريد الذى يجعل النص فى حالة حركة تُشكّلُ فتنته وتكوّنُها. القراءة المسئولة قراءة تسعى إلى إثبات ما يتجاوز فى النص ما قد أنهاه التمثيل وختم عليه. وتكمن مسئوليتها- التى تبرزها فكرة التسلسلية sériature- فى حقيقة أن أية زيادة أو إسراف يخاطر بالانمحاء

أو الشمس من حيث هو نفسه - أى: هذا الانحفاء أو الشمس - شرط ظهور ذاك الإسراف أو تلك الزيادة. ومن هنا، "تحمل المسؤولية معها - ولا بد أن تحمل - شططا وإسرافا جوهريا"^(٣). ألا وهو أمر لا يمكن حسابه سلفا. لأن المسؤولية تهتم - على وجه التحديد - بالآخر من حيث هو ذاك الذي لا يقبل الحساب وتقتضى المسؤولية إقراره. ولا يمكن أن تنتج هذه المسؤولية عن أى نسق أو نهج شامل، فهي فريدة دوما. المسؤولية فراكتل لا مثال له أو عليه.

ألا يمكن ربط أفكار المسؤولية هذه بما قد اعتدنا أن نطلق عليه قضايا القيمة الأدبية؟ فى مقال حديث تحت عنوان "قوابل التفكك أو الانحلال" Biodegradables (١٩٨٩)^(٤) - يخصصه دريدا للدفاع عن بول دى مان - يُعزى "حدث التوقيع" (ص ٨٤٥) - كذلك الذى تمّ تتبعه عند بلانشو وبونج - إلى مسألة قوة النص أو ثرائه، التى يمكن قياسها بقدرته على البقاء أو قدرته الدائمة على إتاحة التأويل. ويمكن القول بأن دريدا يضع حدث التوقيع داخل اقتصاد نصي يتصف بصفيتين على طرفي نقيض: الصفة الأولى تفرد الكمال وعدم قبوله الترجمة؛ إذ يتجاوز النص الأفكار المتعارف عليها عن المعنى بعدم انطوائه على شيء فيغدو - من ثم - عصيا على القراءة. أما الصفة الثانية فهي قبوله الترجمة بأن يكون معنى النص بسيطا بساطة لا خلاف عليها. وفي هذه الحالة، لا تقبل عبارة نيتشه "لقد نسيت مظلتي" أى تفسير أو تأويل تقريبا؛ بسبب افتقارها إلى سياق خاص بها يضفيها، الأمر الذى يجعلها مثلاً على صورة من "الفقر مردها أحادية المعنى" (مواصلة الحياة، ص ٩٠). وينطوى مقال "خطوط فاصلة" Borderlines (١٩٧٩) على فكرة مفادها أن أى نص لا بد أن يقع فى مكان ما بين هاتين الصفتين المتناقضتين. أما مقال "قوابل التفكك أو الانحلال" فيمضى إلى حد أبعد؛ حيث يرى أن ثمة علاقة اقتصادية بعينها بين هذين القطبين يمكن اكتشافها فى النصوص ذات القدرة الأعظم على البقاء: "ما الذى يجعل أعمالاً عظيمة" كأعمال أفلاطون وشكسبير وهوجو

وما لا يرمه وجيمس جويس وكافكا وهيدجر وبنيامين وبلانشو وسيلان تقاوم الفناء أو الدثور؟" (ص ٨٤٥). إن هذه النصوص فذّة؛ لأنها تُغذّي السياقات الثقافية التي تنتقل بينها، وفي الوقت نفسه تقاوم هذه السياقات وتسانلها. إذ من خلال اجتماع الصفتين المتناقضتين في هذه النصوص - وهو ما تجنح إليه فكرة التعدد التغايري - يمكن استيعاب هذه النصوص "بوصفها غير قابلة للاستيعاب، محفوظة على سبيل الاحتياط، فلا تقبل النسيان لأنها تستعصى على التلقي، وتقدر على التأدية إلى معنى دون أن يستنفدها المعنى" (ص ٨٤٥، والتشديد من عندي). وكما توحى كلمة قابل التفكك أو الانحلال "biodegradable"، ليس استنفاد النص بالأمر غير المتناهي.

ترتبط قابلية الاستيعاب من حيث هي عدم قابلية الاستيعاب ارتباطاً غامضاً بحدث التوقيع بوصفه ذلك الحدث الذي لا ينتمى إلى نظام المعنى في النص، فلا يستملكه أحد؛ لذا "يَقْرُنُ الثراء الكليّ في النص بتفرد يستعصى على الإدراك". ويبادر دريدا إلى القول بأن ذلك لا يعنى إثبات مجرد انعدام المعنى أو استعصاء النص على الإدراك؛ وإنما الحاصل أن "المعنى موصول على نحو ما بما يتجاوزة" (ص ٨٤٦). وعلى سبيل المثال، يمكن القول بأن صعوبة نصوص بلانشو لا ترجع إلى اللعب بالكلمة أو الالتباس والإبهام، وإنما ترجع إلى انطوائها على ما يمكن أن نسميه - على طريقة الجمع بين متناقضين - الوضوح المتمنع المقاوم. فالكنه الحق في هذه النصوص لا يقوم ببساطة على كسر قواعد المعنى والنسق والوضوح، لا ولا على تمزيقها أو التشويش عليها إلخ، وإنما على "لّيّ عنق هذه القواعد باحترام هذه القواعد نفسها؛ من أجل السماح للآخر بالمجيء أو الإعلان عن مجيئه عبر الانفتاح على تفتحه"^(٤). ويشير "حدث التوقيع" إلى هذا الإجراء في صورته المخصوصة المتميزة ويسمّيه.

إن المناقشة التي يقدمها مقال "قوابل التفكك أو الانحلال"، والتي تربط حدث التوقيع بقدرة النص، تظل افتراضية أكثر منها إلزامية عند هذه المرحلة؛ فالصفة المميزة- "ما يقبل الاستيعاب بوصفه غير قابل للاستيعاب"- تُقَدَّم- على سبيل المثال- وصفاً ممتازاً لوضعية الأسئلة المعروفة بأنها "مشكلات فلسفية" (مشكلة العقل/الجسد، ومسألة الإرادة الحرة، ومفارقات زينون، وما أشبه). وتظل هذه الأسئلة أسئلة تحريضية مثمرة تدفع إلى العمل الفكري- بينما يتم التقليل من شأنها- نظراً لأنه يستحيل الإجابة عنها أو مداواة العقل من إلحاحها عليه. ومن اللازم في السياق الحالي أن نضع حدث التوقيع في إطار تصوري بعبارات تُقَدَّرُ تعقيد الحدود الفاصلة التي تتبناها بين الفكري والجمالي حقَّ قدره. يعقد دريدا المقارنة الآتية بالموسيقى:

الموسيقى أيضاً- في حالات بعينها- لا تقبل الانحاء أو الطمس، إلى حد أنها- من خلال شكلها عينه- لا تدع نفسها تنحلُّ بيسر إلى عبارات كلامية وفق مبدأ المعنى العام في الكلام. ومن هذه الجهة، فإن الموسيقى في قبولها "التفكك أو الانحلال" أقل من قبول الكلام وفن الكلام" [الأدب] له (ص ٨٤٧).

وعلى هذا، يُعدُّ حدث التوقيع تعبيراً نوعياً عن النصية "بوصفها عملية انفتاح/انغلاق غير محسومة تُعيد تشكيل نفسها بلا توقف" (التشبيث، ص ٣٣٧)، وهو كذلك أيضاً على مستوى تفرد الشأن الخصوصي المميز الذي يعطى المعنى ويتجاوزه في الآن نفسه. ويصف دريدا هذا الاقتصاد السارى هنا بأنه مهبل hymen بين الصدفة والضرورة ناتج عن طريقة تشغيل كلمة "pas" والمقطع "ra" عند بلانشو، أو عن طريقة تشغيل المقاطع التي تُكوِّن اسم بونج. إن النص بما هو أثر trace أفعال نطقية بين صوتية وخطية، يعطى المعنى ويتجاوز المعنى، ألا وهو دائماً مُقْبِلٌ آتٍ أو على وشك المجيء (à venir)، انطلاقاً من تنظيم "شكلي"

لا معنى له في حد ذاته؛ ولا يعنى ذلك أننا تلقاء اللامعنى أو لَوَعة اللامعقول التى تلازم النزعة الإنسانية الميتافيزيقية" (هوامش الفلسفة، ص ١٣٤).

تتوافق حركة اللغة شبه المتعالية وهى تتعطف على نفسها عند هيدجر وبلانشو ودريدا- فى جانب كبير منها- مع تعريف كريستوفر فينسك Christopher Fynsk للنص المسئول بأنه "فعل كلامى يتخذ شكلاً ويؤسس نفسه من خلال انعكاسه على ما يحققه أو ينجزه"^(١). هاهنا، يقترح الحوار السقراطى نفسه مرةً أخرى بوصفه النموذج؛ الأمر الذى ينبهنا أيضاً إلى أن التركيز على أسئلة الماهية والصفة المائزة لهاته النصوص- التى ناقشناها فى هذا الكتاب- لا يعنى بالضرورة تحية الشئون السياسية أو الاجتماعية العامة. ذلك أن النص المسئول يتشكل- فى حقيقة أمره- عبر التفكير فى ظروف نشأته وتكوينه؛ بما يعنى إثارة هذه القضايا بوصفها أطراً تؤسس عملية كتابته، وأطراً لطريقة تعبيره عن أشكال جديدة من الشأن الجماعى والفكرى وما أشبه، والأهم من هذا وذاك أن النصَّ المسئول نصٌّ تعددٌ تغايرى يعانى عوزاً حتمياً، ويسائل- فى كل مرة- مؤوليه وقواعد التأويل. أليس الحال أنه "كلما علّقَ العمل على نفسه استدعى مزيداً من التعليقات" (بلانشو، حوار بلا نهاية، ص ٥٧٢)؟ وفى المقابل، سوف تعتنى القراءة المسئولة بحدث التوقيع الذى يؤلف النص ويكوّنه، وترتضى مخاطرة التعليق والشرح التى لا محيد عنها، ولسوف تقرأ النص بوصفه نصاً قد تأرّخ بيوم ما، وفى الآن نفسه بوصفه النص المنفتح القادم الآتى.

من هذه الجهة، لا بد من الانتباه إلى أن دريدا كلما دفع كتابيه خطوة ولا Pas وإسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge إلى الاشتغال بطريقة أدائية (حوارية)، تَعَقَّدَ تناوله هذه القضايا وازداد عسرها بالتفافها على نفسها. أما مقال "النفس: اكتشاف الآخر" Psyche: Inventions of the Other- المخصص فى جانب كبير منه لعمل بونج "حكاية خيالية" Fable- فهو مكتوب على هيئة درس

تقليدي يهتم فيه دريدا بقضايا التصنيف المؤسسي للنصوص وحق النشر وحق براءة الاختراع ومفهوم الإبداع وحدود التحكم العلمي التقني أو التبصر بها. وبالقدر نفسه، تنطبق قضية تفرد الأدب- هنا- على سجلات معاصرة محورها وضعية الأنساق الشكلية وكُنه الحاسبات الآلية computers وحدودها بوصفها أنساقاً شكلية أوتوماتية. وفيما يخص فكرة الإبداع مثلاً، يلحظ دريدا أنه بينما كان الإبداع في الماضي يقوم على لقاء تصادفي عارض أو على الحيلة فهو الآن قائم على مؤسسات عالمية ضخمة مخصصة لبرمجة إمكانيات الإبداع وحسابها، ثم استغلالها والتحكم فيها^(٧). وبهذا الخصوص، يسعى التفكير إلى أن يغدو عملية "اكتشاف الآخر"، بل الأصوب القول بأنه ما دام الآخر- بما هو غير المتوقع غير المنتظر- لا يمكن اكتشافه في حد ذاته، فما اكتشافه سوى إسلام النفس لآثاره التي لا يمكن حسابها، بما يعنى منح "الفرصة" لمجيئه.

وما كانت حكاية بونج الخيالية سوى هذا الاكتشاف:

لا يخلق عمل بونج حكاية خيالية Fable شيئاً، بالمعنى اللاهوتي لكلمة يخلق (ذلك هو الأمر الواضح الظاهر على الأقل)، فهو لا يتدع إلا في حدود مفردات اللغة وقواعد التركيب والشفرة السائدة والأعراف التي يُسلم لها الأسلوب نفسه بطريقة ما. فالحاصل أن العمل يثير حدثاً، ويحكي قصة خيالية، وينتج نظاماً آلياً بواسطة إدخال الثغرة disparity أو الفجوة gap على الاستعمال العادي للكلام... إنه بداية جديدة (النفس، ص ٤٣).

إن سهولة تلقى عمل بونج أو سلاسته في القراءة، وكذلك- إلى حد ما- العديد من دروس دريدا حديثة العهد، لهُو أمر دال على أن النص المسنول ليس من الضروري فيه أن يكون نصاً صعباً صعباً كتابياً خطوة ولا Pas وإسفنجة

العلامة/علامات بونج Signsponge؛ ذلك أن الفكر المتمرد الذي يتخذ "مظهرًا بسيطًا" بساطة عمل بونج "حكاية خيالية" Fable أو مقال دريدا "النفس: اكتشاف الآخر" قد يأتي في مرحلة تالية.

ولعل إحدى النتائج المترتبة على هذه المناقشة - وعلى حركة الفكر الجارية في نصوص مثل إسفنجة العلامة/علامات بونج وخطوة ولا - هي أن كلمة تفكيرك قد غدت أكثر استشكالاً. ما الذي تشير إليه هذه الكلمة أو تسميه؟ يجيب عمل دريدا رسالة إلى صديق ياباني Letter to a Japanese Friend عن هذا السؤال إجابة تبتعد تمامًا عن حدود النهج التفكيكي التي كان قد أوضحها من قبل في كتابه مواقع الصادر في أوائل السبعينيات^(٨). تبدو فكرة التفكير بوصفها منهجًا فكرة مضللة خادعة، حالها في ذلك من حال إثبات الآخر ما دام الآخر لا يصاغ على هيئة تصور، لا ولا هو نتيجة بناء الذات له. ففي هذا العمل، يلح دريدا على أن التفكير ليس منهجًا أو موقفًا فكريًا، كلا ولا هو "حتى فعلاً أو عملية".

التفكير يحدث، وإنه حدث لا ينتظر مُشاورَةً أو وعيًا أو تنظيمًا من لدن ذات فاعلة، لا ولا حتى من لدن الحدائنة. [فما من حال سوى أن] هذا يُفكِّك نفسه، [وما من قول سوى إن] هذا يتفكك (رسالة إلى صديق ياباني، ص ٥).

إن عبارة "هذا يتفكك" - التي ربما تُقرأ بوصفها إزاحة لعبارة هيدجر المفتاحية "ثمة الكينونة أو انوهاب الوجود"^(٩) es gibt Sein - لا تشير هنا سوى إلى ما يشبه طريقة الوجود الإشكالية (التكهنية) في أيّ مشهد انتظار، وإلى ما يمكن إثباته أو كبته. وبما أن التفكير لا يمكن توقعه سلفًا أو برمجته فهو - في حقيقة أمره - مستحيل؛ بمعنى أنه لا يندرج ضمن حدود العوالم الممكنة أو القابلة للحساب.

(٩) بخصوص هذه العبارة، انظر شرحها المتميز في:

محمد الشيخ: نقد الحدائنة في فكر هيدجر (سبق ذكره)، ص ص ١٦١-١٦٢ - المترجم.

وعليه، فهل من خطر في ألا يتميز التفكير - تقريباً - عن تقوى هيدجر وإيمانه العاجز في طوره الأخير، حين رأى أنه ما من طريقة يمكنها افتتاح علاقة جديدة بالوجود فقال: ("لن نقتلنا سوى إله. فالإمكان الوحيد المتاح أمامنا الإعداد لنوع من التأهب")^(٩). ولحسن الحظ، ثمة اختلاف قطعي بين موقف هيدجر ومناقشة دريدا الشبيهة؛ أعنى أنه لا يمكننا سوى تهيئة أنفسنا لمجىء الآخر. وفكرة دريدا عن هذا التأهب أو هذه التهيئة فكرة مسئولة كامل المسؤولية؛ لأننا تقتضى نوعاً من التحويل الذى رأيناه - مثلاً - فى عمل بونج حكاية خيالية Fable؛ ذلك التحويل الذى يقدم "قجوة" فى الاستعمال العادى للكلام بفضل سبر جديد غير عادى لحدود اللغة المتعارف عليها. ولا يضع هذا الافتتاح - أو البدء الجديد - موضع التنفيذ سوى ممارسة علم التفرد والحدود فى آن معاً، بما ينطوى عليه هذا العلم من مفارقة ظاهرة.

وفى ذلك وجه ثانٍ من وجود المسؤولية. فالترحيب بغير المنتظر غير المتوقع unforeseen يقتضى حتماً إعادة نظر كلية فى الموقف الذى يتحدث المرء انطلاقاً منه. إذ ينبغى أن يتلزم فعل التفكير والمخاطرة. ويقول دريدا إن ذلك - على وجه التحديد - كان ما جعل هيدجر ينسى، حين اكتشف فكره بعض مظاهر النازية. والحق أن رفض تلك المخاطرة الجوهرية فى فعل التفكير يعلن عن نفسه أيضاً من خلال الانقياد إلى استسهال تقديم الذات أو الانتهاء إليها. لقد نشر دريدا مؤخراً مقالة عن هيدجر تكلم فيها عن تلك المخاطرة غير المحسوبة فى سبيل الفكر وفى سبيل من يسلم نفسه للفكر بقدر ما يتخلى عنه. ألا هل يمكن تخيل فكر دون هذه المخاطرة؟ (طريقة الولوج بالفكر، ص ١٩٨٩)^(١٠). ويقول دريدا إنه يكتب حتى يصل إلى موضع لا يعود عنده بقادر على توقع الجهة التى يمضى إليها أو التنبؤ بها. وقد يحسب المرء ذلك نوعاً من عدم المسؤولية. كلا، إنها استراتيجية صارمة محكمة تسعى إلى تحقيق المسؤولية فى أعلى صورها.

هوامش الحاشية

- (1) In *Psyche* (Paris: Editions Galilée, 1987), pp. 159-202; originally published in *Texts pour Emmanuel Levinas* (Paris: J. M. Place, 1980)
- (2) See especially the section entitled "Scepticism and Reason", pp. 165-71. For another account of this issue see Jan de Greef, "Skepticism and Reason", in *Face to Face with Levinas*, ed. Richard A. Cohen (Albany, N.Y.: State University of New York Press., 1986), pp. 159-79.
- (3) "Eating Well", or the Calculation of the Subject: An Interview with Jacques Derrida, in *Who Comes After the Subject*, ed. Wduardo Cadava, Peter Connor and Jean-Luc Nancy (London: Routledge, 1991), pp. 96-119, 108.
- (4) "Biodegradables: Seven Diary Fragments", trans. Peggy Kamuf, *Critical Inquiry*, 15 (1989), 812-73.
- (5) "Psyche: Inventions of the Other", trans. Catherine Porter, in *Reading de Man Reading*, ed. Lindsay Waters and Wlad Godzich (Minneapolis, Mo.: University of Minnesota Press, 1989), pp. 25-65, 59-60.
- (6) Fynsk, *Heidegger: Thought and Historicity* (Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 1986), p. 196.
- (7) "The Principle of Reason: The University in the Eyes of its Pupils", trans. Catherine Porter and Edward P. Morris, *Diacritics*, 13 (Fall 1983), pp. 6-20.

- (8) "Letter to a Japanese Friend", in *Derrida & Difference*, ed. David Wood and Robert Bernasconi (University of Warwick: Parousia Press, 1985), pp. 1-8.
- (9) "Only a God can Save Us", *Der Spiegel*, interview with Martin Heidegger, *Philosophy Today* (1976), pp. 267-84, 272.
- (10) *Diacritics*, 19 (1989), pp. 4-9, 6.

قائمة المصادر التي اعتمدها المؤلف في كتابه

أولاً: مارتن هيدجر

١- الوجود والزمان

Being and Time, trans. John Macquarrie and Edward Robinson. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

٢- محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر

“Conversation on a Country Path about Thinking” in *Discourse on Thinking*, trans. John M. Anderson and E. Hans Freund. New York, N. Y.: Harper & Row, 1966, pp. 58-90.

٣- نيتشه: المجلد الأول: إرادة القوة بوصفها فناً

Nietzsche: Vol. One: The Will to Power as Art, trans. David Farrell Krell. London: Routledge, 1981.

٤- نيتشه: المجلد الرابع: العدمية

Nietzsche: Vol. Four: Nihilism, trans. Frank A. Capuzzi. New York, N. Y.: Harper & Row, 1982.

٥- على الطريق إلى اللغة

On the Way to Language, trans. Peter D. Hertz. San Francisco, Calif.: Harper & Row, 1971.

٦- الشعر، اللغة، الفكر

Poetry, Language, Thought, trans. Albert Hofstadter. New York, N. Y.: Harper & Row, 1971.

٧- ما ندعوه تفكيراً

What is Called Thinking, trans. J. Glenn Gray. New York, N. Y.: Harper & Row, 1968.

ثانياً: مورييس بلانشو

١- النسيان الانتظار *L'attente l'oubli*, Paris: Edition Gallimard, 1964.

٢- حوار بلا نهاية *L'entretien infini*, Paris: Editions Gallimard, 1969.

٣- الكتاب الآتى *Le livre à venir*, Paris: Editions Gallimard, 1959.

٤- حصّة النور *Le part du feu*, Paris: Editions Gallimard, 1949.

٥- خطوة أبعد *Le pas au-delà*, Paris: Editions Gallimard, 1973.

٦- الفضاء الأدبي

The Space of Literature, trans. Ann Smock. Lincoln, Nebr. And London: University of Nebraska Press, 1982.

٧- أغنية السيرينة

The Siren's Song: Selected Essays by Maurice Blanchot, trans. Sacha Rabinovitch, ed. Gabriel Josipovici, Sussex: Harvester, 1982.

ثالثاً: جاك دريدا

١- التشتيت

Dissemination, trans. Barbara Johnson. Chicago, Ill.: University of Chicago Press and London: Athlone Press, 1981.

٢- فى علم أنساق الكتابة

Of Grammatology, trans. G. C. Spivak. Baltimore, Md., and London: Johns Hopkins University Press, 1974.

٣- نهايات الإنسان

Les fins de l'homme; à partir du travail de Jacques Derrida. Paris: Editions Galilée, 1981.

٤- قانون النوع

"The Law of Genre", trans. Avital Ronell. *Glyph* 7 (1980), pp. 202-32

٥- مواصلة الحياة أو البقاء على قيد الحياة

"Living On", trans. James Hulbert, in Harold Bloom et al., *Deconstruction and Criticism*. London: Routledge, 1979, pp. 75-176.

٦- هوامش الفلسفة

Margins of Philosophy, trans. Alan Bass. Chicago, Ill. University of Chicago Press and Sussex: Harvester, 1982.

٧- أنحاء

Parages, Paris: Editions Galilée, 1986.

٨- خاصّة ثانیة فی الاستعارة

“The Retrait of Metaphor”, trans. F. Gasdner et al., *Enclitic* 2, 2 (1978).

٩- إسفنجة العلامة/علامات بونج

Signsponge, trans. Richard Rand. New York, N.Y.: Columbia University Press, 1984.

١٠- عادة ممیزة

“Schibboleth”, trans. Joshua Wilner, in *Midrash and Literature*, ed. Stanley Budick and Geoffrey Hartman. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1986.

١١- الكتابة والاختلاف

Writing and Difference, trans. Alan Bass. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1978.

رابعاً: عمانویل لیفیناس

١- الكلية واللاتهاى

Totality and Infinity: An Essay on Exteriority, trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh, Pa.: Duquesne University Press, 1969.

٢- على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية

Otherwise than Being or Beyond Essence, trans. Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff, 1981.

ثبت المفردات والتعابير المهمة فى الكتاب

A

Absence of concealment	زوال الحجاب
Accidental	تصادفى عارض
Aesthetic category	صنف جمالى
Aesthetics	علم الجمال
Altheia	زوال الحجاب/انجلاء/انكشاف (هيدجر)
Allegorical reading	قراءة أمثولية
Allegory	أمثلة/تمثيل كنائى
Allure	فتنة (بلانشو ودريدا)
Allusion	إلماح
Alterity	الغير
Aporia	معضلة/تناقض منطقى
Apparent certainties	يقينيات ظاهرة
Appearance	ظهور وتظاهر (فى هذا الكتاب)
Arrangement	إعداد (هيدجر)
Autonomy	استقلال واكتفاء ذاتى
Axiom	مسلمة/بديهية
Axiomatic starting point	نقطة بدء بديهية

B

Being	وجود (هيدجر)
Being-in-the-world	الوجود فى العالم (هيدجر)
Blindspot	نقطة عمياء

C

Calling	دعوة/نداء (هيدجر)
Catachresis	تعسف مجازى
Central inertia	عطالة مركزية (بلانشو)
Certainty	يقين
Chance	مصادفة
Close reading	قراءة فاحصة
Cogitare	معرفة/بأنى أفكار بينما أفكار (ديكارت)
Cogito ergo sum	أنا أفكر إذن أنا موجود
Common sense	الحس المشترك
Communication	تواصل
Community	جماعة
Conception	تصور/مفهوم
Conceptual	تصورى/مفهومى
Contact	اتصال/تلامس

Contamination	تخالط/تداخل (دريدا)
Contingency	مصادفة/احتمال طارئ
Contingent	تصادفي عارض
Conversation	محادثة
Cratylism	علاقة وجودية بين اللفظ والمعنى

D

Daimon	روح حارسة
Dasein	الموجود الإنساني المتعين (هيدجر)
Datum	معطى/فرض علمي
Deconstitutive	مكوّن نقضي
Deconstruction	تفكيك/تقويض
Deferred reciprocity	تبادل مؤجل
Dialogue form	صيغة الحوار
Dichtung	شعر (هيدجر)
Dislocation	خلخلة/إزاحة
Dissemination	تشتيت (دريدا)
Dogmaticism	دوجماتيقية
Dysfunction	خلل وظيفي/اعتلال

E

Ecstasies	انجذاب نشواني أو صوفي
Eidetic variation	المغايرة الشبيهية (هوسرل)

Elision	إسقاط
Emblematisation	ترميز
Enactment	اشتراع
Epiphenomenon	ظاهرة متولدة
Equipment	مهمات وأدوات (هيدجر)
Ereignis	بُذوٌ جديد/انتماء متبادل (هيدجر)
Essence	كنهه/جوهر/ماهية
Essential mourning	حداد أصلي
Event of signature	حدث التوقيع (دريدا)
Excess of meaning	إسراف المعنى
Exemplification	ضرب المثل
Exeriority of the inward	تخارج الداخل
Existence	وجود عيني (هيدجر)
Exposition of arguments	عرض الحجج

F

Feminism	نزعة نسوية
Fold	طَيَّة (دريدا)
Gap	فجوة
Generic marker	مؤشر تكويني بدئي
Grammatology	علم أنساق الكتابة
Ground	أساس

H

Heteronomy	عدم الاكتفاء بالذات/تغايرية
Holism	نزعة كلية
Human existence	الوجود الإنساني المتعين (هيدجر)
Hymen	مهبل (دريدا)
Hyperbole	مبالغة
Hypothesis	فرضية

I

Idealism	نزعة مثالية
Identity	مطابقة/هوية
Image	صورة شعرية
Imaginary	خيالي
Imitation	تقليد/محاكاة
Imitator	مقلد/محاكي
Immanentism	نزعة الحلول والمحايشة
Imperialism	نزعة توسعية استعمارية
Incessant	دائم (بلانشو)
Incineration	الإحالة إلى رماد
Infinity	اللاتناهي
Insignificant	فاقد الدلالة/غير دال

Intentionality	قصدية
Intentions	مقاصد
Interminable	ما لا آخر له (بلانشو)
Interruption	مقاطعة (دريدا)
Intersubjectivity	تفاعل بين الذات
Irenic language	لغة سلمية
Irreducible temporalisation	زمنية لا تقبل الاختزال

K

Kehre	انعطاف/رجعة (هيدجر)
-------	---------------------

L

Lacuna	فجوة/ثغرة
Le Dire	القول (ليفيناس)
Letting language be	إخلاء السبيل أمام اللغة كي توجد (هيدجر)
Letting-be of language	ترك اللغة توجد (هيدجر)
Letting-go	إخلاء السبيل (هيدجر)
Literary space	الفضاء الأدبي (بلانشو)
Locutions	أقوال
Logical positivism	نزعة وضعية منطقية

M

Maieutics	توليد سقراطي
Meta ta physika	ما وراء الفيزيقا
Metalanguage	لغة شارحة
Metaphor	استعارة
Metavoices	أصوات مُعلّقة
Middle voice	الصوت الوسط (دريدا)
Mime	تمثيل محاكاتي صامت
Mimesis	محاكاة (هيدجر)
Mimetic quasi-hallucination	شبه هلوسة محاكائية
Mimicry	تمثيل محاكاتي
Misc-en-abyme	السقوط في هاوية اللاتناهي (دريدا)
Monotheism	وحدانية
Myth	أسطورة

N

Narrative	سرد/سردى
Nature	كنه/ماهية (فى هذا الكتاب)
Nearness	قُرب/ذُنُوْ (هيدجر)
Necessary truth	الحق الضرورى (ديكارت)

Neo-Kantian tradition of aesthetics	تراث الكانطية الجديدة فى علم الجمال
Neuter	محايد (بلانشو)
New criticism	النقد الجديد

O

Onomalopoeia	محاكاة صوتية
Ontic	كل ما يتعلق بالموجود فى تحققه العينى
Ontico-ontological difference	الاختلاف بين الوجود والموجود
Ontological	كل ما يتعلق بالوجود
Open region	نطاق منفتح (هيدجر)
Oxymoron	ألفاظ متناقضة

P

Paranomasia	تكرار العلامات أو الحروف المتماثلة فى كلمات مختلفة
Paratactic	إردافى
Pas	خطوة ولا (دريدا)
Pedagogy	قواعد التربية
Perception	إدراك حسى

Percipere (per-capio)	معرفة أو فهم من خلال.. (ديكارت)
Performance	إنجاز/أداء
Petition principii	مصادرة على المطلوب
Phenomenology	علم الظهور/ظاهراتية
Phonocentrism	نزعة مركزية الصوت
Positivism	نزعة وضعية
Postcard	برقية تلغرافية (دريدا)
Poverty	افتقار/عوز
Prejudice	حكم مسبق (ديكارت)
Presence	حضور
Presentation	عرض/تقديم (ليوتار)
Privation	حرمان/عوز
Production	إبراز/إظهار (في هذا الكتاب)
Proximity	قرب/ذنو (هيدجر)

Q

Quasi-transcendental	شبه متعال
----------------------	-----------

R

Radiance	إنارة/إشعاع
Readability	قابلية قراءة/مقروئية
Readiness-to-hand	في متناول اليد (هيدجر)

Reality	واقع
Récit	سرد (بلانشو)
Reduction ad absurdum	برهان الخلف أو المُخَال
Reference	مرجع/إحالة
Referent	مُشار إليه/مُحال إليه
Relata	روابط/صلات
Relativism	نزعة النسبية
Re-mark	إعادة وسم/تأشير
Renunciation	التخلي والهجران
Representation	تمثيل
Re-presentation	إعادة تقديم
Resemblance	وجه شبه
Rhetoricity	بلاغية (دى مان)
Rhythm	إيقاع
Riss	الشق الفاتح/صدع (هيدجر)

S

Science of borders	علم الأطراف أو الحدود
Science of contingent	علم الشأن التصادفى العارض
Science of the alea	علم الصدفة
Scientific representation	التمثيل العلمى
Self-consciousness	وعى بالذات
Semblance	تظاهر

Sense-data	معطى حسى
Sensuous certainty	يقين حسى
Seriality	تسلسلية (دریدا)
Sériature	تسلسلية (دریدا)
Simile	تشبيه
Singularity	تفرد
Situation	الوضع فى سياق (ليوتار)
Something-in-order-to	شئ من أجل (هيدجر)
Speech-acts	أفعال الكلام
Sprache	كلام (هيدجر)
Stratum	طبقة
Subject-centred metaphysic	ذات متمركزة ميتافيزيقيا
Substance	جوهر
Suspension	تعليق/تأجيل
Symbol	رمز
Symbolism	نزعة رمزية

T

Tautology	إطناب
Textuality	نصية
The mode of being of the literary	طريقة وجود الأدبى
Theory of types	نظرية الأنماط

Totality	كلية
Trace	أثر (دریدا)
Transcendence of the other	تعالی الآخر
Transcendental idealism	نزعۀ مثالية متعالیه

U

Unconcelment	زوال الحجاب (هیدجر)
Unforeseen	غير منتظر/غير متوقع
Unreadability	لا یقبل القراءة
Unveiling	نزع حجاب (هیدجر)

V

Vacuum	فراغ/خواء
Viens	تَعَالَى (بلانشو ودریدا)

W

Waiting	انتظار (بلانشو)
Withdraw	ینسحب (هیدجر)

المؤلف في سطور:

تيموثي كلارك

يُدرّسُ في جامعة دُرم، ومن أحدث أعماله وأهمها:

The Poetics of Singularity: The Counter-culturalist Turn in
Heidegger, Derrida, Blanchot and the later Gadamer.

المترجم في سطور:

حسام نايل

باحث ومترجم مصري. عضو التحرير في مجلة "ألف" الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة. من أعماله المنشورة:

١- صور دريدا (تحرير وترجمة)، المشروع القومي للترجمة، القاهرة ٢٠٠٢م.

٢- أرشيف النص: درس في انبصيرة الضالة (تأليف)، دار الحوار، سوريا ٢٠٠٦م.

٣- البنيوية والتفكيك: مداخل نقدية (تحرير وترجمة)، دار أزمنة، الأردن ٢٠٠٧م.

٤- مدخل إلى التفكيك (تحرير وترجمة)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٨.

٥- استراتيجيات التفكيك (تحرير وترجمة وتأليف)، دار أزمنة، الأردن ٢٠٠٩م.

٦- التصوف والتفكيك: درس مقارنة بين ابن عربي ودريدا (ترجمة)، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١١.

بالإضافة إلى عدد من المقالات والترجمات في دوريات مصرية وعربية متخصصة. ويعمل حاليا على الانتهاء من ترجمة كتابين هما: ضد التفكيك (جون إليس)، أفعال الدين واللغة والقانون (دريدا).

المراجع في سطور:

محمد بريري

يُدْرَس الأدب العربي القديم والحديث بالجامعة الأمريكية بالقاهرة وبجامعة
بنى سويف. صدر له كتاب عن ديوان قبيلة هذيل. ويصدر له قريباً كتاب عن
الشعر الجاهلي ونزعة الشك. له عدد من المقالات والترجمات التي تتناول الأدب
العربي، قديمه وحديثه، شعره ونثره في الدوريات المصرية المتخصصة. كما
راجع عددًا من الكتب المترجمة عن الإنجليزية. يشغل حاليًا نائب رئيس تحرير
مجلة "ألف" الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

التصحيح اللغوي: بماء حسب الله

الإشراف الفني: حسن كامل